ZWROTNICA

CZASOPISMO
KIERUNEK:
SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI
Redaktor i wydawca TADEUSZ PEIPER

4



ADRES:
KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 3.

SKŁAD GŁÓWNY:
GEBETHNER I WOLFF

ODPOWIEDZI

Ostatni zeszyt „Zwrotnicy" wywołał w prasie liczne komentarze. Notatki, artykuły, feljetony. Życzliwe, nieżyczliwe. Ze strony nieżyczliwych było dużo pocisków; ani jednej rany. Nie umiano ugodzić nas we właściwe miejsce i to jest dla nas najprzykrzejsze. Bywają ciosy cenniejsze od uścisków, ale żaden z naszych przeciwników nie umiał być nam pomocą. Nie padło ani jedno zdanie, któreby rozświetliło nam drogę, a choćby tylko kawałek drogi, a choćby tylko na chwilę, a choćby tylko mimowoli. Ażeby w Polsce módz przeprowadzić nad jakąś sprawą rozprawę rzeczową, trzebaby chyba samemu rozdwoić się, z samego siebie wyłonić przeciwnika i z tym urojonym przeciwnikiem stoczyć walkę. Gdzież jest ten przeciwnik, który idąc przeciw nam, idzie nam — naprzeciw?

Niemniej, — krytykom życzliwym i nieżyczliwym, autorom i autorkom listów podpisanych i anonimowych, a także przyjaciołom i towarzyszom — kilka odpowiedzi:

O jedności.

Pewien młody malarz dostrzegł w „Zwrotnicy" głęboką, bardzo głęboką wadę. Postanowił mi ją ujawnić. Czekam. Paź palety spuszcza oczy dziewiczo, robi długą dramatyczną pauzę, nadziewa ją niemo złowróżbną zapowiedzią śmiercionośnego wystrzału, jąka się znacząco przy pierwszem zdaniu dla nadania groźności następnemu, i wreszcie głęboką, bardzo głęboką wadę wypowiada. O cóż to mu chodzi? Ano niby o to, że autor jednego z artykułów umieszczonych w ostatnim zeszycie „Zwrotnicy" mówi z pewnem lekceważeniem o tem, o czem obszernie i z uznaniem pisał ktoinny w zeszycie poprzednim. Czegóż więc trzymać się ma czytelnik? co uważać ma za prawdę? — pyta paź z miną w której wyraża się naiwna pewność zwycięstwa.

Wada dostrzeżona przez młodego malarza przybierała w głosach krytyki rozmaite nazwy. Ale zawsze sprowadzała się do jednego: do zarzutu o braku w naszem czasopiśmie jednolitości wewnętrznej.

Dla zabłąkanych bezradnych włóczęgów umysłowych i dla zaślepionych sutenerów doktryny czasopismo artystyczne posiadałoby wtedy jedność wewnętrzną, gdyby występowało z kodeksowo dokładnym i policyjnie chronionym dekalogiem estetycznym, albo też, gdyby wyglądało na witrynę jakiejś jednej, zamkniętej, nazwanej grupy artystycznej. Ale byłaby to jedność najbardziej powierzchowna, byłaby to jedność szyldu. Nic więcej. Bo niema takich przykazań estetycznych, z któremi nie kłóciłaby się żywa twórczość i niema takiej grupy artystycznej, która nie kłóciłaby się sama z sobą. Artystów „Zwrotnicy" łączy ze sobą najsamprzód **jedność pragmatyczna.** Łączy nas ze sobą to co nas dzieli od innych. I to właśnie, czyniąc nasze położenie podobnem i narzucając nam z tej racji podobne formy działań, zmusza nas do wspólnego obozowania. = Jedność przeczenia. A **idea teraźniejszości** zszywa nas w jedność twierdzącą. Ona to jest krwią, która stwarza nasze pokrewieństwo i metryką, która go dowodzi. A działa bardziej jednocząco niż niewzruszone tablice haseł lub nazwy grup zaopatrzone marką ochronną. Mimo swojej szerokości dostarcza ona sprawdzianów których jasność ułatwia ścisłą selekcję artystów i czyni niezawodnym jednolity wybór prac. Toteż

każdy, kto nie patrzy na „Zwrotnicę" oczyma bez źrenic, przyzna, że wszystko co dotąd w swoich trzech zeszytach ogłosiła, jest złączone ścisłymi węzłami jednorodności. Oczywiście istnieją między nami różnice. W stosunku do teraźniejszości każdy z nas posiada obok wspólnego mostu jeszcze jakąś oddzielną kładkę. Do każdego wspólnego uzasadnienia każdy dodaje jakieś własne i. Są nawet tacy, którzy ostentacyjnie wyrzekają się wszelkiego związku ideowego z czasem który jest, co jednak nie wyklucza, że każde ich dzieło choćby tylko formą oprawy wskazuje na introligatornię epoki. Te właśnie różnice indywidualne pragnie „Zwrotnica" ujawnić. We wystąpieniach grupowych ruchów artystycznych widać przeważnie troskę o wywołanie wrażenia nie jednolitości lecz jednomyślności. Jest to względami taktycznymi podyktowane rezygnowanie z twarzy indywidualuej na rzecz twarzy zbiorowej. Jest to robienie jedności grupy przez spiłowywanie różnic. Jest to **tworzenie armji nie zapomocą jednego rozkazu, lecz zapomocą jednego uniformu.** Jest to chwilowe fałszowanie prawdy. **Fałszu tego pragnie „Zwrotnica" uniknąć.** Chodzi jej o unaocznienie idei, że nowa sztuka nie tworzy się na podstawie doktryny, że niema ona swojego sztabu jeneralnego opracowującego plan kampanji którą potem posłusznie wykonywa armja, że dopuszcza ona wiele różnych dróg, że jej wyznawcy mogą różnić się między sobą nawet co do pierwszych założeń, że nawet przy identyczności założeń możliwa jest różna ich interpretacja i realizacja. Podczas gdy zbiorowe imprezy artystyczne starają się przeważnie głębsze różnice indywidualne nazewnątrz zacierać lub przysłaniać, „Zwrotnica" pragnie je utrwalać i ujawniać. I w tem upatruje jedną z najcenniejszych swoich cnót.

O nowości.

W życzliwych krytykach pojawiało się często uznanie dla zasług informacyjnych Zwrotnicy. Niektórzy krytycy, zafrapowani naszemi obfitemi wiadomościami z zagranicy, chcieli widzieć w naszem czasopiśmie przedewszystkiem pożyteczne czasopismo informacyjne. Nieporozumienie.

Istotnie, Zwrotnica postawiła sobie za zadanie otworzyć okno na zagranicę. To rozszerzenie widnokręgu obserwacyjnego ma jedną niewątpliwie zaletę: Wykazuje ono naocznie, że nasz nowatorski ruch artystyczny nie jest tylko kaprysem pomyleńców nadwiślańskich, lecz że jest on odgałęzieniem ruchu ogólno-światowego, że wszędzie rozbrzmiewa dzisiaj hasło odnowienia sztuki, że wszędzie słychać przyspieszony oddech wysiłków renowacyjnych. Świadczyłoby to o jakiejś zutrważającej ułomności duchowej Polski, gdyby prąd ten ominął nas w swoim biegu. Ale informacje Zwrotnicy nie są jedynie kollekcjonowaniem ech z zagranicy. Nie chodzi jedynie o wiadomości. Chodzi o twórczość własną. Już dzisiaj można stwierdzić, a jeszcze lepiej okaże się to w przyszłości, że z wyjątkiem prac korespondentów - cudzoziemców, wszystkie inne prace o sztuce zagranicznej ogłaszane przez nas, wychodzą z zagadnień, które wyłania nasze własne życie artystyczne. Artyści innych krajów i ich grupy interesują nas o tyle tylko, o ile znajdują się na linji naszych własnych poszukiwań i poszukiwania te w jakikolwiek sposób pobudzają. **Takie informowanie o drugich jest reformowaniem u siebie.** Jest jednym ze środków tworzenia nowej własnej sztuki polskiej. Że przytem widocznemi staną się pokrewieństwo lub nawet wpływy między naszą sztuką a sztuką innych krajów, to nic. Bo jeśli nawet okaże się, że u nas czerpano np. z Rosji, to również okaże się, że Rosja czerpała z Francji, Włoch i Niemiec, że Włochy czerpały z Francji, że Niemcy czerpały z Francji, a tylko Francja, szczęśliwa Francja, czerpała z samej siebie. Ale okaże się również, że zamiast mówić o wpływach artystycznych, należałoby mówić o dopływach. Tylko spojrzenie powierzchowne lub bezpłodność wewnętrzna, prowadzą do plotek o naśladownictwie lub kradzieży. Ludzie sumienni lub korzystający z własnych doświadczeń twórczych, dostrzegą z łatwością nowości, które wnosi nasza sztuka, nawet wtedy, kiedy je wywodzi ze źródlisk zagranicznych. Okaże się również, że wiele idei powstaje u nas niezależnie od „identycznych" idei cudzoziemskich. Nie należy tylko dać się mylić tym „identycznościom". Upośledzeni widzą jedynie podobieństwa, przenikliwi dostrzegają także różnice. W dwóch różnych wypadkach, tosamo nie jest temsamem. **Gdy dwaj ludzie**

doszli do tejsamej idei inaczej, doszli do dwóch różnych idei. Należałoby to raz zrozumieć. Inaczej stanie się niemożliwem stworzenie odrębnej sztuki polskiej. A o nie przecież chodzi. Życie każdego narodu zawiera w sobie pierwiastki wspólne innym narodom i pierwiastki swoje własne. Jedne i drugie powinny znaleść swój wyraz w sztuce. Ale ile razy wyłania się sprawa narodowych odrębności artystycznych, tyle razy ze wszystkich kątów dają się słyszeć cerberzy przeszłości. Napominają, ostrzegają, grożą. Jednakże odrębności narodowe w sztuce nie powinny być okupywane ceną swobody twórczej. Punktem wyjścia powinny być zawsze nasze własne potrzeby, ale właśnie głos tych potrzeb — o ile nie jest tłumiony lub fałszowany przez tych, którzy nie chcą go słyszeć — prze do nieustannego nowatworstwa. Kraj nasz znajduje się dzisiaj w nowym zupełnie położeniu. Wszystko buduje się odnowa. Dawno już nie było u nas powietrza tak bardzo sprzyjającego florze nowości. Ten pęd ogólny pragniemy wyzyskać i tworzyć nowość naszą własną. Ale nie będzie ona istniała nigdy, jeśli nigdy nie będzie dostrzegana.

O bojowości.

Wśród młodych artystów (do których zaliczam także kilku ludzi starszych, ale sztuce oddających się od niedawna), utrzymuje się zdanie, że Zwrotnica nie jest pismem bojowem.

Bojowem czy rozbojowem? Rozboju nie uprawiamy. Nie chcemy czynić z kułaka stałego akcentu naszej mowy. Jest to zbyt łatwe. Dzisiaj, kiedy każdy nasz dziennik jest podręcznikiem obelg, kiedy każda dyskusja jest djalogiem paznokci, kiedy pamflecista przybiera pozy apostoła, kiedy już nawet garderobiany Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych umiałby mówić z wyszukaną pogardą o Malczewskich i Aksentowiczach, kiedy sufler teatralny nieomal w czasie przedstawienia podszeptuje aktorom gwałtowne tyrady przeciwko dzisiejszemu teatrowi, kiedy „walka młodych ze starymi" stała się już terminem zastosowywanym na określenie dąsów między dwoma pokoleniami dzieci różniącemi się wiekiem o kwadrans, dzisiaj ton (roz)bojowy nie jest ani dowodem wiary, ani dowodem siły. Ani dowodem temperamentu. Ten który pisze te słowa, miałby zapewne więcej środków niż wielu innych do znęcania się nad tem, co robi się u nas, zważywszy, że w ciągu długoletniego pobytu za granicą miał sposobność widzieć i słyszeć co jest najdoskonalszego w świecie sztuki. Ale w czasach, kiedy nawet reporter dziennikarski potrafi być surowym prawodawcą piękna i okrutnym panem gromów, słowo (roz)bojowe straciło ostatnie pozory apostolstwa i choćby już tylko troska o odrębność zachęcać powinna do objektywizmu i rzeczowości. Zresztą to, co robią inni, nie interesuje zbytnio Zwrotnicy. Dostrzega ona innych o tyle tylko, o ile znajdą się oni na jej drodze. Tym, którzy w jakikolwiek sposób dorzucają coś do jej pracy, poświęca przyjazną uwagę; wobec pragnących jej szkodzić, potrafi być bezwzględną. Ale właściwe jej pole widzenia ogranicza się jedynie do terenu, na którym robi się nowa sztuka. **Organem budowy postanowiła być Zwrotnica.** Rusztowaniem murarzy chce być. Nie skóra zdarta z naszych przeciwników i pocięta na pasy, zakreśli obwód naszych wpływów i zdobyczy, lecz długość promienia, osiągnięta przez wewnętrzną prężność naszych dzieł. Najbardziej bojowem jest dzieło zaborcze. Napaść jest zbyteczna wartościom rzeczywistym, które zawsze znajdą swą drogę do góry. Pracujmy. Róbmy nową sztukę po staremu; chcę powiedzieć: róbmy ją uczciwie.

O ordynarności.

Mówi się o pięcie Achillesowej. Będzie trzeba mówić także o Achillesowych genitaljach. Są krytycy którzy jedyną naszą słabość widzą w naszej słabiźnie. Z powodu jej braków? O nie, z powodu jej nadmiarów. Zaniepokojeni krytycy skarżyli się na nadmiar spermy w 3-im zeszycie „Zwrotnicy" i mówili o ordynarności.

Ordynarność? Nie. Nowa filozofja życia! Literackie używanie słów, zwykle wymawianych szeptem, nie wynika ani z cynizmu, ani nawet z chęci odświeżenia metafory. Jest ona świadomem szukaniem nowego stosunku do spraw zanieczyszczonych obcymi czynnikami. Chodzi o przywrócenie praw

przeżyciom, które szczególnie u nas, w kraju katolicyzmu i poezji mistycznej, były niesłusznie degradowane. **Chodzi o obronę ciała.** Chodzi o obronę tych popędów człowieka, w których wyraża się najsilniej jego umiłowanie życia, jego zdrowie i jego siła zdobywcza. Nasza poezja dotychczasowa wielbiła miłość w jej kwiatach, milcząc wstydliwie o jej korzeniach. Zatrzymywała się na tej warstwie, na której głos miłości nie był już głosem płci. **Chodzi o dostrzeżenie głębokiej poezji w życiu ciała.** Napewno nowi poeci, zdrowi i pachnący życiem, myślą o Erosie mniej, niż poeci jakichkolwiek innych czasów, ale — właśnie dlatego — nie okrywają jego posągu w trykoty. Ordynarność?

Iwaszkiewicz idjota.

Kiedy w r. 1921, po powrocie z zagranicy, przyjechałem po raz pierwszy do Warszawy i informowałem się co do tamtejszych kół artystycznych, określono mi p. Jarosława Iwaszkiewicza jednem krótkiem słowem: „idjota". Brałem to wówczas za jedno z tych tak częstych w świecie artystów powiedzeń, o których cyrkulację troszczy się opiekuńczo wrogostwo i zawiść. Kiedy później miałem sposobność poznać p. Iwaszkiewicza osobiście, uległem szczególnemu urokowi jego postaci. Jego kubistycznie uformowana głowa, jego eunuchowy głos, szczera linijność jego ruchów przy nierozumianej wówczas przezemnie zygzakowatości słów, czyniły wrażenie jakiejś uczciwej nieporadności, która nastrajała mnie do niego życzliwie, a nawet serdecznie. Odtąd przy każdej sposobności występowałem w jego obronie i zwalczałem owo jednosłowne określenie, które do niego z uporem stosowano. Zwalczałem je ze skutkiem. Kiedy przyjechałem do Warszawy po raz drugi, nie nazywano już p. Iwaszkiewicza idjotą. Mówiono o nim już inaczej, zgoła inaczej. Mówiono o nim: „tuman", lub powtarzano powiedzenie najdowcipniejszego ze Skamandrytów: „Iwaszkiewicz ma Londyn w głowie". Ale i te dwa określenia wydają mi się niesłuszne, już choćby ze względu na ich sumaryczność. Kim jest Jarosław Iwaszkiewicz, o tem mówi w sposób jasny i precyzyjny feljeton, który napisał o „Zwrotnicy". Takie to biedniutkie, takie nieporadne, tak strasznie niemrawe. Bełkot, bełkot, nie feljeton. Sądzicie prawdopodobnie, że pan Iwaszkiewicz zjechał nasze czasopism. Mylicie się. Pan Iwaszkiewicz przyznał „Zwrotnicy" wiele zalet. A jednak mniej byliśmy ciekawi jego pochwał, niż jego zarzutów. Jest on pierwszym z młodych literatów, który pisał obszernie o „Zwrotnicy". Można było przypuszczać, że jako ten, który niedawno jeszcze był celem zatrutych strzał krytyki, potrafi on mówić w sposób rycerski naweto piśmie, którego stanowisku jest obcym lub wrogim, i że wobec tego zarzuty jego będą miały przynajmniej walor szczerego młodego wyznania. Tymczasem... Zamiast rycerskości — chamstwo; zamiast szczerości — nieuczciwe załatwianie porachunków osobistych. W sumie: co zarzut, to hańbiące samookreślenie. A w miejscach w których, pan I. przybiera pozy arbitra, — komizm. Tensam komizm, który budzą kilkuletni chłopcy z ekranów kinowych ubrani we fraki i cylindry. Pozę mierniczego wartości przybiera tu — kto? Iwaszkiewicz! Iwaszkiewicz — to zero o idealnej próżni, które źle poinformowana opinja wypełniła echami rozgłosu zapracowanego przez Tuwima, Lechonia, Wierzyńskiego i Słonimskiego. Iwaszkiewicz — który w każdym kraju o niesfałszowanym systemie miar mierzony byłby milimetrem. Iwaszkiewicz — po którym za kilka lat pozostanie tylko wspomnienie tych słów, którymi go tutaj zaszczyciłem.

TADEUSZ PEIPER

NOWE WYZWOLENIE SZTUKA W JEDNYM AKCIE.

Dokończenie.

SCENA IV.

(Ciż sami. Przez oddalone drzwi wchodzi Joanna Wężynardowa i szybkim krokiem podchodzi do obecnych od prawej strony. Wszyscy się oglądają).

JOANNA.

Gdzie mój syn? Gdzie Florestan? Dziesięć lat go nie widziałam. Słyszałam, że wpadł w złe towarzystwo. Czy to wy jesteście, którzy kusicie jego szlachetną duszę? On był zawsze szlachetny!

FLORESTAN *(Wstając)*

Matko! To nieprawda! To jest jakaś jaskinia złych duchów! Tu męczą jakiegoś oszalałego starca, który wymyśla wszystkim od ostatnich!

JOANNA (*Z wybuchem)*

To ty! To ty! Jakżeś urósł. Kim jesteś? (*Obiega kanapę na prawo i rzuca się do Florestana*). Czy to ty jesteś naprawdę?!

FLORESTAN *(Opanowuje się)*

To ja. Ja jestem. (*Z niecierpliwością*) Matko! Uspokój się. Tu są obcy ludzie. Nic nie mam z nimi wspólnego! Ja jestem wicedyrektorem. To tylko przypadkiem....

JOANNA (*W objęciach Florestana*)

Ty, jesteś mój! Mój jedyny! Nareszcie po tylu latach męki... (*Spostrzega Tatjanę*) Ty tutaj? Ty, którą prawie wychowałam? Ty śmiesz mego syna wtrącać w to plugawe bagno?

TATJANA

Joanno! Tu są obcy ludzie. Czy nie mogłybyśmy naszych osobistych rachunków zostawić na później? (*Król śmieje się dziko*).

JOANNA (*Z ironja*)

Osobiste rachunki! Czy ty rozumiesz, że to mój syn, mój ukochany Florcio? Kim on jest? Czy jest kimś nareszcie? Syneczku! Mów kim jesteś! Mów prędko! Serce mam słabe; moje serce zamiera w niepokoju. Czy zdradziłeś siebie, że milczysz tak okropnie i oczy masz dzikie, jak jakiś waryat nie z tego świata? (*Florestan stoi tyłem do widowni. Król i Zabawnisia patrzą na tę scenę z prawdziwem zainteresowaniem*).

FLORESTAN (*Nieszczerze, z udanem uczuciem*)

Matko! Mamo moja ukochana. Wszystko się wyjaśni. Ja jestem zawsze ten sam. Ratuj mnie! Tu bezczeszczą moje najświętsze ideały.

JOANNA

Ty śmiesz prosić o ratunek? Ty?! Po dziesięciu latach rozłąki? Ty śmiesz? To okropne. Ja sama się błąkam. Ja sama chcę się ratować od moich własnych myśli. (*Z okropnem rozczarowaniem*). Chcę ratunku od ciebie, a ty sam... Och, ty jesteś podły jak zawsze. Jesteś wampirem, który żył mojem sercem życie całe i ssał to biedne, opuszczone moje serce, jak ohydna pijawka! (*Brak jej tchu, łapie się za serce. Zabawnisia zrywa się i podtrzymuje ją. Król wstaje i uderza pięścią w stół*).

KRÓL

Milczeć! Kwoki! Teraz ja tu mam głos. (*Do Joanny*). Czy nie poznajesz mnie? (*Pauza*).

JOANNA (*Po chwili, oparta o Zabawnisię*)

To ty, Ryszardzie?!

KRÓL

Tak — to ja. Nie wiedziałam, że takiego masz syna. To ścierwo, a nie człowiek. To bezduszny automat, a nie mężczyzna. To jadowita ślina, wypluta przez wasze zgniłe społeczeństwo! To — ja nie wiem, słów mi brak. Ten uwodziciel zbaraniałych dzierlatek, to zero, to dwa zera....

JOANNA

Milcz — ja go kocham!!

KRÓL

Na szczęście nie jest moim synem. Nareszcie wiem twoje prawdziwe nazwiske. Jest synem potwornej familii Wężymordów, której jedynego przedstawiciela tu widzę. To on pozwala mi poznać całą twoją nędzę w tym czasie, gdyś moją kochanką została, potrzykroć, przeklęta, pospolita kuro! To jest Wężymord! (*Ze wstrętem*). To ta krew plugawa odsłania mi teraz tajemnicę naszego związku, tajemnicę tego, że nigdy moją nie byłaś naprawdę....

TATJANA

Więc tak? Więc Ryszard był twoim kochankiem? Więc tak kłamałaś przedemną? Dobrze.

I ja też będę mieć swoją zemstę. (*Do Florestana*). Florciu! Czy pamiętasz tę noc, tę noc, w czasie której uciekłeś odemnie na zawsze? Przypomnij sobie tę piekielną rozkosz, która cię trawi dotąd i od której uciekasz, a nigdy uciec nie możesz. Ja się mściłam za inne kobiety! Dlatego oddawałam ci wszystkie, bo wiedziałam, że także je okłamiesz, tak, jak mnie okłamałeś wtedy.

KRÓL

A, to mi się podoba. To po naszemu. To rozumiem. Wtem jest siła. (*Joanna zmartwiała z bólu stoi oparta o Zabawnisię, która patrzy po kolei na wszystkich nic nie rozumiejąc*).

FLORESTAN (*Do Tatjany złamanym głosem*)

Nie mów tak. Całe życie moje nic nie warte jest wobec tego.

TATJANA (*Do Florestana*)

Kochałeś mnie i mnie jedną kochasz. (*Do Joanny*). Patrz nieszczęśliwa! On kochał ciebie ohydną, samolubną miłością zepsutego megalomana. Ale ciało jego należy tylko do mnie, gdy zechcę. A przez ciało będę mieć jego podłą duszę, także kiedy zechcę. Nie chciałam, bo zbyt mi był wstrętnym w swojem upodleniu, gdy jak glista ohydna błagał mnie o litość. Teraz patrz. (*Do Florestana*) Tej nocy będę twoją. Niema w tobie nic prócz tej żądzy. Niema życia przed tobą, bo jesteś tylko jednem wielkiem kłamstwem, którem jestem ja, ja! Ja jedna ujarzmiłam twoją podłą duszę. Użyłam ciebie tak, jak się używa martwych przedmiotów. Jesteś niczem. Jesteś igraszką moją i będziesz nią, choćbym miała stodwadzieścia lat nawet....

JOANNA (*Słabo*)

Florciu! Powiedz jej, że to kłamstwo... (*Pauza*)

FLORESTAN (*Z rozpaczą*)

Nie, nie powiem. Jestem tem, za co mnie uważa Tatjana. Kocham ją. Ją jedną, bo jest kłamstwem, które dosięga szczytu moich własnych kłamstw. Moich kłamstw jest wielość, bo jestem mężczyzną. Ona je łączy i uświęca w jedną wielką bachanalję fałszu. Nie mam już matki i nigdy nie miałem. Dziś zacząłem kochać tę dzierlatkę (*wskazuje na Zabawnisię*) i czemże jest to, jak nie jednem z dawnych małych kłamstw, któremi i ciebie okłamałem, moja mamo! Sama byłaś temu winna i kara za to przyjść musi. (*Joanna z krzykiem wali się. Zabawnisia układa ją na kanapie. Król podbiega do Joanny, ogląda ją i bada*).

TATJANA (*Wesoło*)

Od długiego już czasu żyję po raz pierwszy naprawdę. Ach, ile wycierpiałam, tego nikt nie zliczy!

KRÓL (*Do Florestana*)

Zabiłeś matkę, kawalerze. Tegobym nawet ja nie potrafił. (*Zabawnisia płacze i wyciera oczy i nos chusteczką*).

TATJANA

Nieprawda Ryszardzie! Ona sama się zabiła. Przypomnij sobie młodość.

KRÓL (*Pojednawczo*)

No tak, tak. Nikt nie jest bez winy. Oczywiście....

TATJANA (*Przerywa mu*)

Florciu! Jesteś mój! Chodź, ukórz się przedemną w obliczu króla. (*Mordercy budzą się i przeciągają, poczem siadają na ziemi. Florestan pada na twarz przed Tatjaną. Ona staje koło niego i kładzie mu nogę na głowie*). Czy czujesz teraz? Czy czujesz nowe życie, które wstępuje w ciebie w ostatecznem zniszczeniu? Sen twego życia był w zniszczeniu tylko i na okropnem bagnie, wchłaniającem wszystko żyjące, budowałeś podstawę twoich świetnych gmachów. Chodź i uznaj jedyną prawdę twego życia.

KRÓL (*Powoli podchodząc tyłem do filaru na lewo*)

Czyż wy nie widzicie, że to wszystko nie jest to. To tylko udawanie. Prawdą jest tylko to, że mój garb wrasta w tamtą ścianę.

TATJANA (*Do Florestana*)

Wstań i chodź ze mną. Może gdy zniszczysz twe życie naprawdę, wyrośnie prawda z twego ohydnego, męskiego kłamstwa.

KRÓL (*Opierając się o filar. Mordercy stają przy nim*)

Wszystko jest blagą....

(*Przerywa mu trzykrotne uderzenie gongu. Otwierają się drzwi na prawo bliższe widowni i Ktoś Nieznajomy we fioletowym trykocie i masce tłoczy do sali kupę drabów. Gaśnie światło w drugiej*

części sali i scena na froncie rysuje się na tle ciemnego wnętrza z daleko większą wyrazistością).

ZABAWNISIA (*Ze strachem do Tatjany*)

Kto to? Czego chcą ci ludzie?

TATJANA (*Zdejmując nogę z głowy Florestana. Z niepokojem*)

Nie wiem. Zaraz się dowiemy.

KRÓL

Nareszcie widzę kogoś z naszych. Ci dadzą mu łupnia dopiero. (*Powoli z cieniów wychyla się milcząca grupa drabów, popychana przez Ktosia. 3 uderzenia gongu. Drzwi w głębi się otwierają. Powoli wyłania się z ciemności gospodyni. Zbliża się i opiera się o kanapę z tyłu*).

GOSPODYNI

No, teraz to będzie naprawdę zabawa. (*Tatjana podchodzi do grupy drabów, którzy zbliżają się powoli z prawej strony. Florestan leży twarzą do ziemi bez ruchu. Mordercy stoją przed Królem, z wymierzonymi sztyletami*).

TATJANA (*Do drabów*)

Panowie: tu jest umarła kobieta. Tu nic nie można dziś robić....

KTOŚ NIEZNAJOMY (*Cienkim, prawie kobiecym głosem*)

To nas nic nie obchodzi! Proszę się nie wtrącać w nieswoje rzeczy! (*Draby przechodzą na front sceny i otaczają leżącego Florestana*).

FLORESTAN (*Nie podnosząc się z ziemi, cichym jęczącym głosem*)

Mamo! Ratuj mnie! To nie ja! To oni, ci okropni ludzie....

KRÓL (*Z nagłą furyą, chcąc się rzucić*)

A! Ten błazen doprowadza mnie do ostateczności!! (*Do Morderców*). Puście mnie choć na chwilę, na jedną chwilkę tylko!! (*Tatjana stoi na prawo od kanapy, tuląc w objęciach Zabawnisię*).

GOSPODYNI (*Do Morderców*).

Puśćcie go! Niech sobie raz użyje. (*Mordercy się rozstępują i przypuszczają króla, który podchodzi do kanapy i bierze swój miecz, którego zapomniał był przypasać*).

ZABAWNISIA (*Chlipiąc trochę*)

A co teraz będzie? Ach, czemu ja tu przyszłam. To jest przejmujące, to wszystko. Czemu on leży? Kto są ci ludzie? (*Draby klękają naokoło leżącego Florestana, oprócz Ktosia. Ogolony puszcza w ruch maszynkę, z której z hukiem zaczyna wychodzić fioletowy płomień*).

TATJANA

Sama nie wiem. To dla mnie też jest nieoczekiwane....

KRÓL (*Stojąc z lewej strony drabów. Wydobywa miecz z pochwy*)

Rozstąpić się w tej chwili! Ja z nim załatwię rachunek za wszystko i za was także!

KTOŚ NIEZNAJOMY (*Który stał przy drabach wprost widowni*)

Wasza królewska Mość! (*Podchodzi do Króla i mówi zimno*). Proszę w tej chwili na miejsce! Tam! (*Wskazuje filar*).

TATJANA (*Do Króla*)

Ryszardzie! Broń go! Będę twoją do śmierci, tylko niech on żyje!!

FLORESTAN (*Leżąc*)

Prędzej! Niech się raz skończy ta męka! (*Król cofa się przed Ktosiem i staje znów pod filarem z dobytym mieczem w ręku. Mordercy stają koło niego*).

ZABAWNISIA (*Do Tatjany*)

Czemu on go nie broni?

KTOŚ NIEZNAJOMY (*Z lewej strony, do Zabawnisi*)

Widocznie nie może. (*Z naciskiem*). Rozumie pani, panno Zabawnisiu, nie może. (*Nagle do drabów, piskliwym głosem*). Bierzcie go! Bierzcie! (*Draby klęczące pochylają się nagle nad Florestanem i zaczynają go męczyć, każdy swoim sposobem: obcęgami, młotkami i maszynką. Słychać okropny krzyk Florestana*).

KRÓL (*Nagle uderza jednego mordercę po lewej ręce swojej gardą swego miecza w zęby, drugiego, (prawego) wali ostrzem po głowie, odskakując na miejsce tamtego i rzuca się naprzód z krzykiem. Draby zaprzestają tortur*).

A! Dosyć tych podłych wrzasków! Nawet cierpieć nie umie ten wyrodek!! (*Spotyka się oko w oko z fioletowym Ktosiem, który łagodnie wyjmuje mu miecz z ręki*).

KTOŚ NIEZNAJOMY (*Wskazując mieczem mroczną głębię sali*)

Tam jest droga Waszej Królewskiej Mości! (*Król cofa się i idzie na lewo, okrążając kanapę, poczem ku drzwiom na prawo w głębi. Słychać jego ciężkie kroki na kamiennych płytach i brzęk ostróg*).

GOSPODYNI (*Odwraca się za nim*)

Do widzenia z Waszą Królewską Mością!

ZABAWNISIA (*Tuląc się do Tatjany*)

Czemu on go nie bronił? Co to jest?

TATJANA

Cicho — cicho. Tak właśnie trzeba — tak jest dobrze — Tak będzie zawsze....

(*Król wychodzi, trzaskając drzwiami z wściekłością*).

KTOŚ NIEZNAJOMY (*Do drabów*)

Dalej panowie! Spełniajcie waszą powinność! (*Draby rzucają się znów do Florestana i zaczynają go męczyć. Florestan ryczy z bólu*)

(*Kurtyna*)

KONIEC.

3/V. 1920.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

W części ogłoszonej w zeszycie poprzednim znajduje się kilka omyłek druku. Str. 60, lewa kolumna, 24 wiersz od dołu zamiast „...tem?" ma być „pozatem?" — prawa kolumna 17 wiersz od góry zamiast „zmięszyny" ma być „zmięszany".



LEON DOŁŻYCKI: ROZMOWA (1918)
Klisza: Fidler, Poznań.

KILKA SŁÓW

Wszelkie artykuły teoretyczne o sztuce kończą się tem, że w najlepszym razie przekonywują czytelnika, natomiast ten sam jako widz staje wobec dzieł sztuki najczęściej bezradny. Powodem tego jest różnica stosunku rozwoju między myśleniem a patrzeniem. Dyalektycznie łatwiej jest obalić góry przesądów przyrodniczo-naukowego wykształcenia dzisiejszego człowieka, niż doprowadzić go do zrozumienia nowej formy artystycznej. Estetycy ostatnich lat zrobili ze sztuki coś w rodzaju medycyny — nauki, którą można badać z szkłem powiększającem w oku i skalpelem w ręku. Z jakim zachwytem pisze n. p. Witkiewicz Stanisław (sr.) o Meissonierze, jak popada w szał zachwytu nad matematycznem konstruowaniem światłocienia u tegoż malarza, tak, jakby matematyczne obliczenia mogły zastąpić pustkę duchową tegoż.

Oczywiście, że ten sposób patrzenia na dzieła sztuki jest najłatwiejszy, jest, że tak powiem, najtańszym sposobem otrzymania miana mecenasa, tem łatwiejszym, że tak pokrewnym wykształceniu krytycznemu dzisiejszej szkoły. Cały ten aparat krytyczno-matematyczny okazuje się w zetknięciu z sztuką balastem, który ani o krok nie zbliża widza-konsumenta do artysty, t. j. do jego dzieła. Sztuka wymaga bowiem od widza niewiele mniej niż od samego twórcy.

Powyższe twierdzenie, trącące silnie paradoksem stwierdzić można najlepiej w stosunku do sztuki współczesnej.

Rozumienie dzieł sztuki, powiedzmy patentowanej, leży w krwi każdego — idzie z pokolenia w pokolenie, podobnie jak n. p. forma życiowa. Tem tłumaczy się też łatwość zrozumienia dzieł „baciarzy". (Zwrotnica Nr. 3 art. Zamoyskiego). Rozumienie takich dzieł jest to pewnego rodzaju dolce farniente — miłem niepróżnującem próżnowaniem. Piękne panie i eleganccy panowie snują się po salach wystaw i łaskawie rozdają swe pochwały lub nagany, stosownie do tego czy na obrazku jest ładny buziaczek lub nie. Jakież to jednak odległe od tego, dokąd chciałby zawieść twórca swych widzów. Cóż dzieje się w zetknięciu z formą nieznaną? Przedewszystkiem szuka się porównania z czemś już znanem — widzianem i to prowadzi właśnie do nieporozumienia. Widz bowiem zamiast obrać drogę odwrotną tej jaką szedł twórca, zbacza na bezdroża sprawdzania (porównywania) form artystycznych z formami natury, zapominając, że jedyną prawdą obowiązującą artystę jest prawda formy.

Wszystko, co jest w dziele poza nią, istnieje przez nią i dla niej. Forma każdego dzieła musi wypływać z miłości formowania, nie z obliczeń matematycznych, chęci małpowania przyrody lub innych ubocznych względów — i dlatego musi się podporządkować wyobraźni twórczej. Twórca prawdziwy odlicza rzeszom wielostronność objektywną, przez co jedynie może dojść do porozumienia z publicznością. Z rzeczywistości nieuporządkowanej brałby każdy coby chciał. Byłoby to obracaniem się w chaosie, a sensem dzieła sztuki jest utrwalenie woli tak przez materję jak i ducha. Krótko ubrawszy formułę twórczą można wypowiedzieć następującemi słowy:

„Przez formowanie daje twórca swe wyznanie o swej rzeczywistości".

(Częste używanie słowa „formowanie" i pochodnych od niego niech nie naprowadzi czytelnika na błędne mniemanie, jakobym stawał w obronie t. zw. „formizmu", które to wyrażenie właściwie nieokreśla niczego, podobnie jak wszystkie inne nazwy kierunków artystycznyeh).

Jak więc widzimy celem twórczości jest porozumienie z widzem. Idealnym widzem jest zatem nie ten wyiskujący błędy i błędziki, ale ten, który umie się poddać urokowi dzieła sztuki, umie swą wizję podporządkować wizji artysty i w ten sposób zbliżyć się do niego.

Coprawda w Polsce nikt się o to zbliżenie widza do artysty nie troszczy. Z jednej strony „baciarze" broniący swych wygodnych stanowisk doprowadzili do tego, że wskutek ich protestu (protestu większości) „Zachęta" zamknęła podwoje zbiorowym wystawom polskich modernistów.

(Podpisany doświadczył tego też na własnej skórze w Krakowie, gdzie p. sekretarz Waśkowski na złożone podanie z prośbą o salę, własnoręcznie mu doręczone, niełaskaw, by nam choćby odmownej odpowiedzi doręczyć).

Z drugiej publiczność trzymana na pasku przygodnych krytyków dziennikarskich stawia poważne wysiłki na poziomie humorystycznych rysunków pism ilustrowanych.

Zorganizowane życie naszych sąsiadów z zachodu czy wschodu stworzyło nietylko liczne publikacje i czasopisma modernistyczne, (u nas jedno jedyne „Zwrotnica") ale nawet liczne muzea, w których reprezentowani są żyjący najmłodsi twórcy. Zawdzięczać to trzeba kierownikom muzeów, którzy żyją naprawdę dziś, a nie kilkadziesiąt lat wstecz.

LEON DOŁŻYCKI



LEON DOŁŻYCKI: KOSIARZ (1921)

Klisza: „Bibljoteka Polska", Bydgoszcz. — Własność Dyr. R. Frylinga.



LEON DOŁŻYCKI: PORTRET KOL. B. (AKWARELA 1921)

Klisza: „Bibljoteka Polska", Bydgoszcz.

PRZEMIANY

Jak fałdy tłustego ciała
podemną ziemi grudki
opłynie mnie oko słońca
płomiennej prostytutki

o dyszą zmęczeniem boki!!
na szafirowych matach
szaleją samce — obłoki
w publicznym domu świata

jakże ogromnie się zlęknę
gdy upadnę śród przemian —
i czując ciepłe i miękkie,
zrozumiem — nagle: ziemia!

ANATOL STERN.

ROBOTA DLA POETÓW

Już niepotrzebne — poeto — od dzisiaj twoje wiersze!
nikt cię nie słucha gdy śpiewasz o sobie samym.
W składaniu najsłodszych słów
zastąpi cię pierwszy-lepszy
i my już wszystkie słowa znamy.

Dosyć twoich zawodzeń i ćwierkań!
robota czeka w puszczy białowieskiej:
na maszty rąbać należy świerki
tratwami spławiać do Gdańska deski!

Budować porty w każdej zatoce
na stoczniach handlowe okręty!
My — T-wo żelazo-Beton E. P. O. C. E.
nosimy żagiel — żagiel żeglarzy rozpięty!

W Dąbrowie Górniczej
dobywać trzeba węgiel!
pędzić po kraju wagony pokropione wapnem!
a ręce muszą być twarde i tęgie:
nowe świdrować szyby jak szrapnel!

Nasze pieśni urobione w grudzie —
nie potrzeba ich dla nas tyle —!
starczy z gazowni
pompować w nocy ludziom
tęsknoty naszej płonący acetylen!

MIECZYSŁAW BRAUN.

U. Usta twoje, chodnik lśnień i uśmiechów, dzisiaj, zalutowane milczeniem — nie płoną.

Miłość bywa romansem. Także telegramem. Ja chcę z ramienia mego uczynić me wiosło, ty — chciałabyś być żoną.

Ostatnia godzina dnia czerwieni się na gzymsach. Atrament zmierzchu rozlewa się po ziemi. W chłodnych wannach ulic kąpie się spocona twarz ludzi.

Daj mi twą noc dzisiejszą. Dzisiejszą. Wcisnę się w ciebie, jak czcionka w papier, i będę dniem, kiedy poranek mnie zbudzi.

O. Obcęgami miłości odetnij palec wskazujący. Miękki (= wata) Ostry (= nóż)

Ostrugaj go zębami. Małemi (= piasek ze srebra) Lśniącemi (= gwiazdy w gałęziach róż)

Wydrąż nim w mojej piersi otwór. Ponętny (czerwone jezioro w tunelu)

Mierząc do celu

w białe palce ujmij twoje oczy i rzuć je w tunel. Niech na gorących szynach prawdy dotrą do mojej piersi i odbędą podróż po ulicach mojego serca.

Tylko to oko widzi, które świdrem się wwierca.

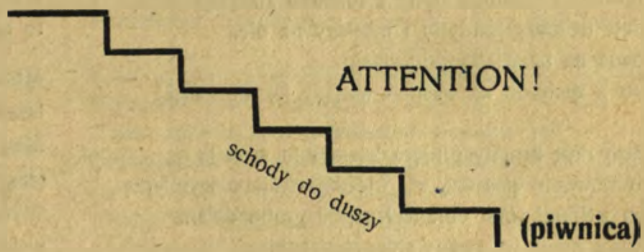
Żebra czynią niewidzialnym człowieka.

W białe palce ujmij twoje oczy i rzuć je w moją pierś. Inaczej będziesz dla mnie krzywdą wypukłego zwierciadła, krzywdą od której się ucieka.

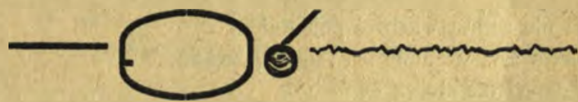
1917. *JAN ALDEN.*

h a m l e t w p i w n i c y

Gdy zaszedłem raz spacerem
do ciemnej piwnicy mej duszy —
po schodach wąskich



znalazłem tam beczkę
staropolskiej małmazji
Nie wiedziałem, że będę przyjęty źle
przez króla szczurów



Bo dusza moja to
Hamlet — pół-obłąkana
uderzała o ściany wilgotne
Piwnicy — Pustyni
Gdyż nie dowierzałem wierze
moich praojców
Księgi mądrości
której litery w słońcu spłowiały
zwietrzałej mądrości

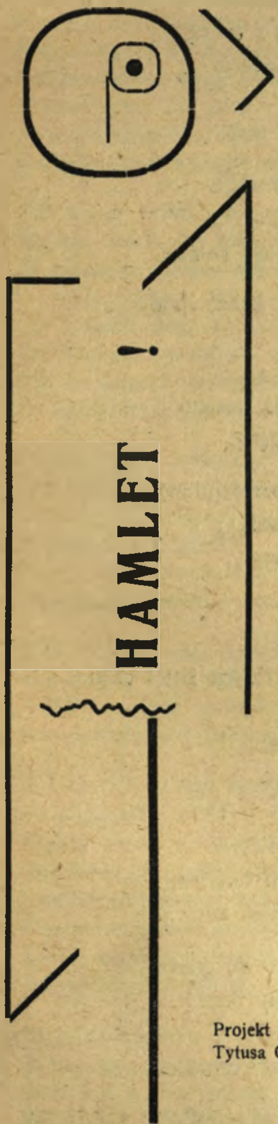
a, b, c, d, e, f, g, h,

Hamlecie **Hamlecie**

Hamlecie!

niech już raz przestaną
swatać cię z Ofelją
Ja zejdę po schodach do swej ciemni optycznej
aby podrzeć księgi praojców.

TYTUS CZYŻEWSKI.



Projekt graficzny
Tytusa Czyżewskiego.

MÓJ POMNIK

Nie wystawiam sobie pomnika
tworzonego rękoma fantazji
by od piramid trwalszy był i nad himalaje biegł!
Mój pomnik wybudują
rzemieślnicy europy ameryki azji
żelazne bale doń na barkach zniesie negr.

Na fundament położą szyny z tunelów australji
zwinięte trotuary londynu i moskwy na nie.
Budowla na balach betonu stanie
i wiatr z zachodu na wschód wiejący jej nie zwali!

Otwartą ranę armaty plującą kosmosem w ciała
na rusztowaniu posadzą w gwieździste niebo wymierzą
żebym jądrami słów obrzucał z pod grobu działa
marmury miast tratowane stopą tysiącokiego zwierza.

Autenny nakłuwać będą motyle-dirigeable
z obłoków ciskające wieńce mięsa pilotów.
Strzaskane aparaty wydęte jak żagle
upadną mi na grób uderzeniami młotu.

A jeśli nie zechcą wiedzieć potomni
jak wielka żyła we mnie ich radość i męka —
a jeśli tamci nie zechcą — —
to ty w swoim drobnym serduszku
wystawisz mi pomnik
moja kochana maleńka.

MIECZYSŁAW BRAUN.

PIERRE REVERDY.

KUGLARZE

Wśród zbiegowiska ludzi tańczące dziecko i mężczyzna dźwigający ciężary. Ramiona jego, tatuowane niebieską barwą, biorą niebo na świadka swej jałowej siły.

Dziecko tańczy lekko w przydługim trykocie; lżej niż ciężarki utrzymujące je w równowadze. I kiedy wyciąga swój woreczek nikt nie składa ofiary. Nikt uie daje, bojąc się obciążyć go zbyt wielkim ciężarem. Jest takie wątłe.

Przeł. KAZIMIERZ BUKOWSKI.

LUC DURTAIN

Ze zbioru: „LE RETOUR DES HOMMES".

PORT

Co rzecby trzeba aby napiętnować
do żywa skórę pamięci?

Maszty, maszty, maszty, maszty, maszty,
a potem liny, liny, liny, liny,
to może głupie a jednak jest tak.

Maszty się wznoszą ponad domów masy,
fasady, wieże, dachy i fasady.
Maszty ze stosu rosną wielkich flasz,
(krągłych, zielonych, siarkowy kwas).
Wyrastają mi z ramion, wyrastają z twarzy,
wykłuwają się wszędzie okrętowe źdźbła.

A potem liny, siecie
majaczące, żagle, drabiny.
Są i w powietrzu, są te same w wodzie.
Te co w powietrzu lekko się kołyszą,
te które w wodzie płatami miękkiemi pełzają.

Wszystko ma smak żelaza, żóraw, siecie, spody
statków promieniujące w kominy,
blachy, poręcze, koła, ostre kąty,
rozpryskują się, plączą, pochłaniają wzajem
i wszystkie rzeczy plują sobie w gębę.

Gdy patrzysz na nabrzezie, czerepie dziurawy,
w duszę ci wpadną tysiączne „kawały":
stosy węgla czarnego i pustynne cegły,
wory walące się i pomarańcze
nowe i dymy, krzyki i hałasy.

Gdyż nadewszystko człowiek jest. Grupa jest i grono
tłumu, szeregu, jednostki a nawet
we wnętrzu tego co pływa lub stoi
napełnia statki, szynki oraz doki,
tak, barwi wszystko:
te kałuże niebieskie, te niebieskie ślepia,
zapachy są angielskie wszystkie lub tureckie,
każda żółtość jest chińska, każdy cień murzyński.

Niechaj się rzną gdzieindziej, niech się grzebią,
wiele tutaj człowieka jest, o! mocny Boże!
wiele człowieka jest na całym świecie!
wiele człowieka!

Przeł. ANNA—LUDWIKA CZERNY.

SERGIEJ JESSIENIN.

SPOWIEDŹ CHULIGANA

*Nie każdy mógł się wysłowić.
Nie każdemu dane jest jabłkiem
Spadać na cudze kolana.*

*Oto jest największa na świecie spowiedź —
Spowiedź ostatniego chuligana.*

*Ja umyślnie się nigdy nie czeszę
I głowę noszę w wietrze rozchwianą, jak świeca.
Waszych dusz bezlistną jesień
Przyjemnie mi w ciemnościach wam oświecać.
Przyjemnie mi, kiedy przekleństwa kamień
Dosięga mnie, jak grad i chce mnie zwalić z nóg.
Ja tylko mocniej ściskam znów rękami
Rozkołysanych włosów moich stóg.*

*Jak dobrze wtedy wspomnieć tak ukradkiem
Zarosły staw i dni dziecińswa pierwsze,
Że gdzieś w dalekiej wsi są ojciec mój i matka,
Co mają gdzieś najlepsze moje wiersze.
Dla których drogi-m był, jak pole i jak łan,
Jak wietrzyk, co od pól wiosennym rankiem mrzy.
Oni by przyszli zadźgać was widłami
Za każdy wasz rzucony we mnie krzyk.*

*Biedni, biedni wieśniacy!
Już napewnoście nic nie urośli,
Zawsze jeszcze ryjecie się w ziemi jak kret.
O gdybyście rozumieli,
Że syn wasz jest w Rosji
Największym może poetą!*

*Małoście to o życie jego kiedyś nadrżeli,
Gdy bosymi nogami kałuże jesienne wycierał?
A dziś on chodzi w cylindrze
I w wydłużonych lakierach.*

*Ale mieszka w nim wiejski krzykacz,
Co przyczaił się tylko i czeka.
Każdej krowie z szyldu rzeźnika
On kłania się jeszcze zdaleka.
I spotkawszy dorożkarza na placu,
Wspominając woń gnoju od pól i dren,
Gotów ogon nieść każdej klaczy,
Jak weselnej sukni tren.*

*Ja kocham ziemię.
Ja bardzo kocham ziemię!
Choć jest w niej smutek głęboki, jak staw,
Miłe mi są zbrudzone mordy świń i źle mi,
Gdy nie słyszę, jak nocą dzwonią chóry żab.
Jak chory jestem na wspomnienia dziecka,
Kwietniowych zmierzchów wciąż śni mi się woń i kurz.*

*Jakby się pogrzać w kucki u przypiecka
Przycupnął klon przed smolną watrą zórz.
O ilem jajek na nim w gniazdach wronich,
Wdrapując się po sękach, niegdyś kradł.
Czy taki sam on dziś poważny i zielony?
I czy, jak dawniej, wieczorami gra?*

*A ty kochany
Wierny, stary psie?!
Na starość ślepy stałeś się i chory
I grzejesz się na progu całe dnie,
Nie wiedząc już gdzie chlew i gdzie obory,
O jak mi drogie są dziś nasze psoty,
Gdy chleb od matki wyżebrany długo
Do spółki jedliśmy pod płotem,
Nie brzydząc się zupełnie jeden drugim.*

*Jam wciąż ten sam.
Sercem jam wciąż ten sam,
Jak habry w życie kwitną oczy hoże.
Ścieląc dziś słów złocące się rogoże,
Chciałbym powiedzieć coś tkliwego wam.*

*Dobranoc!
Wszystkim wam dobranoc, mili!
Zapomniane na murawie zmierzchu kosy mokną.
Chce mi się tak bardzo w tej chwili
Osiusiać księżyc przez okno.*

*Błękitny zmierzch, błękitny w rozpływie linji.
W taki błękit i umierać lekko.*

*Więc i cóż, że wyglądam, jak cynik,
Co przyczepił do zadka reflektor.
Stary, dobry Pegazie mój, śpisz?
Mnie-ż potrzebny twój miękki kłus?
Ja przyszedłem, surowy mistrz,
Sławić szczury i karpi plusk.
Głowa moja, jak Sierpień flag
Sączy wina burzliwych włosów strumień niemy.*

*Ja chcę być żółtym żaglem
W tą stronę, dokąd płyniemy.*

Przełożył BRUNO JASIEŃSKI.

1

REAKCJA OTOCZENIA bądź powstałego niezależnie od człowieka
bądź stworzonego przezeń samego

PRZEZ

wpływy wielkich zdobyczy cywilizacji współczesnej
[rozwój miast, środków komunikacji (koleje, okręty, awjacja)
przemysłu, handlu międzynarodowego etc.]

\+ wpływ podniet PIĘKNA (= przyjemność + wygoda)
\+ wpływ NATURY

NA ISTOTĘ LUDZKĄ
STWARZA
S Z T U K Ę

||

TWÓRCZOSĆ FORM PRZEZ KTÓRE CZŁOWIEK
ZAPEŁNIA SOBĄ PRZESTRZEŃ I CZAS

2

O SRODKACH W SZTUCE

Użycie materjału wpływa na charakter rozwiązania n. p. kojarzenie żelaza i szkła daje inną konstrukcję niż obraz płaski lub marmur. la tego też sztuka współczesna winna wzbogacać się niewyzyskanymi środkami

JAK

ZUŻYTKOWANIE CHARAKTERU MATERJAŁÓW
KONSTRUKCYJNE WARTOŚCI MATERJAŁU
(prężność, ciągliwość, sztywność, wytrzymałość, odporność)
CHARAKTER WYSTĘPOWANIA POWIERZCHNI MATERJAŁU
(szeroka płaszczyzna betonu a NIE pręt betonowy)
(śmigłość prętu stalowego)
CHARAKTER FIZJONOMJI POWIERZCHNI MATERJAŁU
(lustrzana powierzchnia mosiądzu — chropawość betonu)
(sukno i papier jedwab i wełna)
ODMIENNOŚĆ CECH POWIERZCHNI MATERJAŁU
W ZALEŻNOŚCI OD OBROBIENIA
(zabezpieczone farbami lub oksydowane żelazo)
(nadanie najwyższej gładkości drzewu przez politurę)
(i cechy tychże materjałów w stanie surowym)
SWOISTE WŁASNOŚCI MATERJAŁU W REAKCJI NA ŚWIATŁO
(przenikanie światła przez szkło i odbijanie światła przez miedź)

NIESŁYCHANIE SZEROKI ZAKRES MOŻLIWOSCI
UŻYWANIA ŚWIATŁA ELEKTRYCZNEGO
(całkowite oświetlanie dowolnej przestrzeni)
(wypełnianie przestrzeni dowolnymi kształtami świetlnymi)
(n. p. smug reflektorów)
[świecące powierzchnie (n. p. szklane) (żarzenie drutu)]
ZUŻYTKOWANIE MOŻNOŚCI WPROWADZENIA
RUCHU

3

O NIEROZDZIELNOŚCI ZAGADNIEŃ SZTUKI
I ZAGANIEŃ SPOŁECZNYCH

WALKA O BYT
POCHŁANIA LUDZIOM PRAWIE CAŁY ICH CZAS
NIEPOZWALAJĄC
NA ZAJMOWANIE SIĘ SZTUKĄ
ŻYCIE WSPÓŁCZESNE ZDĄŻAJĄCE TYLKO
DO MAKSIMUM ZYSKU PRZY MINIMUM
WYŁOŻONYCH ŚRODKÓW
NAKŁADA
SPECYFICZNE PIĘTNO NA WSPÓŁCZESNĄ SZTUKĘ

TU

PRZYCZYNA
HASEŁ W SZTUCE

/ \

! STENOGRAFIZACJA FORM WYPOWIADANIA !
(dom dochodowy — oszczędność każdego metra ^{2} — jednocześnie korzyść i wygoda)

ZAJĘCI WALKĄ O BYT LUDZIE
ODBIEGLI
OD SZTUKI
DLATEGO
JEST ONA NIEZROZUMIAŁĄ
W PRZECIWIEŃSTWIE
DO
N. P. CZASÓW ODRODZENIA GDY WOLNIEJSZE
TEMPO ŻYCIA
CZYNIŁO JĄ
POPULARNIEJSZĄ I POWSZECHNIEJSZĄ

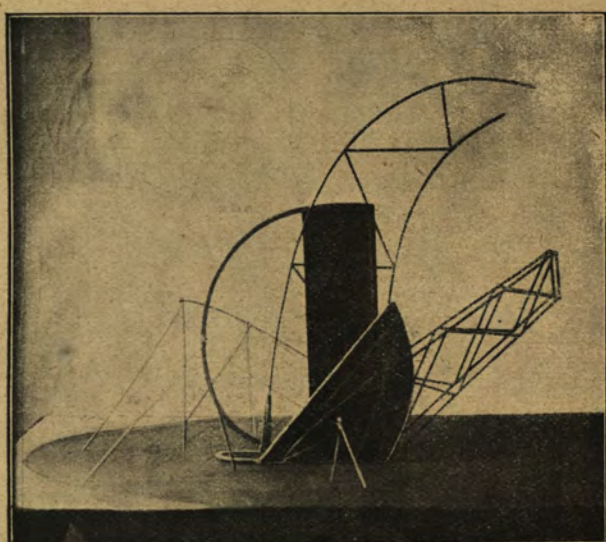
KLASA ROBOTNICZA SPRZEDAJĄCA SWÓJ CZAS I PRACĘ NIEMA MOŻNOSCI STWORZE NIA SWOJEJ SZTUKI

CHŁOP ZAS PRACUJĄ CY CZĘŚCIOWO DLA SIE BIE STWORZYŁ SZTUKĘ T. Z. LUDOWĄ

W PRZYSZŁOŚCI

GDY ZGINIE ZMORA WYZYSKU
GDY KAŻDY BĘDZIE ŻYŁ W SPOSÓB PODYKTOWANY
PRZEZ POCZUCIE WŁASNEGO SZCZĘSCIA
ZMIENIĄ SIĘ
I
FORMY SZTUKI
W SPOSÓB KTÓREGO PRZEWIDZIEĆ NIE MOŻNA

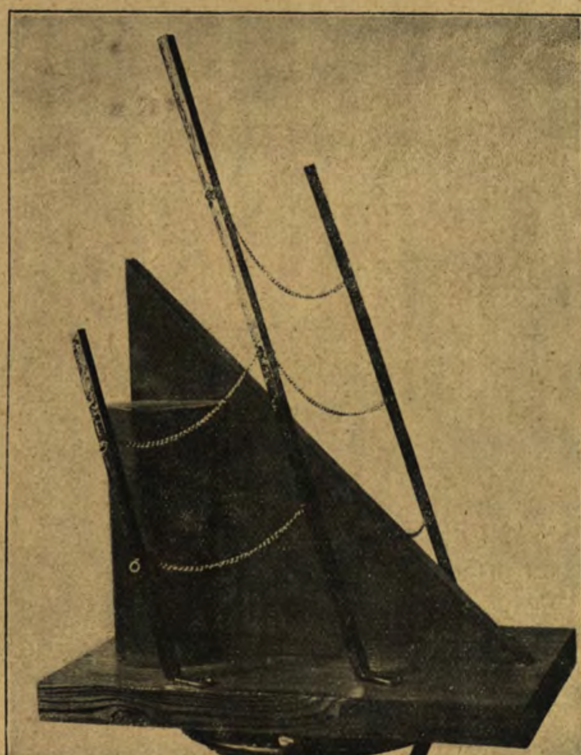
M. SZCZUKA



M. SZCZUKA: POMNIK POLEGŁYCH ZA WOLNOŚĆ
Klisza: Wierzbicki, Warszawa.



M. SZCZUKA: PEJSAŻ
KONSTRUKCJA PRZESTRZENNA
Klisza: Wierzbicki, Warszawa.



M. SZCZUKA: PORTRET REWOLUCJONISTY
Klisza: Wierzbicki, Warszawa.

O POTRZEBIE NOWEJ TECHNIKI POETYCKIEJ

Poemat synoptyczny, wieloplanowy

Wybitny poeta francuski Nicolas Beauduin, znany już czytelnikom naszego czasopisma z przekładu fragmentu poetyckiego ogłoszonego w Nr. 2, przesyła nam poniższe głęboko uzasadnione uwagi, w których miło nam jest odnaleźć przesłanki spokrewnione z naszemi.

Każda wielka epoka literacka wnosi nową formę. Albo ściślej: wzbogacenie, udoskonalenie technik istniejących; czasem ich zupełne odnowienie. Romantyzm miał swoją technikę; symbolizm dał nam wiersz wolny. Metryka romantyczna przystosowywała się do wybujałego, emfatycznego liryzmu właściwego wyrażaniu tych trzech wielkich tematów ogólnych, jakimi są Natura, Miłość i Śmierć Wiadomo, jak szlachetnie posługiwali się tem poeci owych czasów.

Wiersz wolny odpowiadał znakomicie nieścisłej i muzycznej wrażliwości symbolistów, wyrażaniu stanów duchowych i oddawaniu płynności. Zbytecznem jest już dzisiaj wykazywać jego pokrewieństwo z filozofją bergsonowską, z impresjonizmem malarskim, z debussyzmem muzycznym, z rzeźbą Rodina. Lecz dzisiaj wydaje nam się już przestarzałym. A w każdym razie nadaje się mało do wyrażenia gwałtownego „paroksyzmu" świata nowoczesnego. W istocie swojej jest zbyt muzyczny, jest stworzony dla rozkoszy ucha. Tymczasem pokolenie obecne (mówię o jego żywiołach najbardziej zaawansowanych) jest czysto wizualne, zamiłowane w symetrji plastycznej, w porządku i w konstrukcji. Jest to pokolenie kinematografu. Ponadto nie nadarmo byliśmy świadkami okresu analitycznego, a potem okresu konstrukcyjnego kubizmu. Dzisiaj uważa się za pewne, że ta szkoła malarska, którą pewni źle poinformowani krytycy uważali za przedsięwzięcie anarchiczne i demolujące, wniosła jasność i równowagę w nowy system wartości.

Najbardziej sumienni z pośród twórców współczesnych wiedzą, że poemat, obraz, rzeźba nie jest przypadkową zbieraniną. Ażeby motor funkcjonował dobrze, ażeby był wydajny, ażeby nie sprzeniewierzał się swojemu celowi, potrzebne jest sumienne wykończenie, wzajemne dopasowanie części, umiejętność złożenia całości, technika wykonania. Każdy budowniczy awionu posiada technikę. Lecz nie jest to technika budowniczego dawnych powozów.

Toteż pragnienie osiągnięcia tej doskonałej równowagi między treścią a formą, równowagi, która stwarza to, co nazywam sztuką żywą (a nie krystalizację, wstrzymanie, t. zn. styl), skierowało moje poszukiwania ku liryzmowi nowemu, pozostającemu w związku z prawami powszechnemi i zdolnemu oddać synchronizm obrazów, barw, dźwięków, idei i wszystkich sił zbieżnych i rozbieżnych, ścierających się lub łączących w jednostce lub dokoła niej.

Wszędzie zauważam to samo zmęczenie wzrokowe i słuchowe w stosunku do form, które stały się własnością publiczną (wiersz tradycyjny biały lub rymowany), a także pragnienie czegoś co nie byłoby liryzmem jednoplanowym, następczym i jednobarwnym, przyzywającym z konieczności reminiscencje dawnych rzeczy. Można lubieć skrzypce. Lecz skrzypce nie są organami. Bardziej, niż gra

solowa wirtuoza, przemawia do nas wielka nowoczesna orkiestra, rozwijająca wszystkie możliwości akustyczne.

Po długim okresie analiz, czynionych przy czerwonej lampie Pracowni, zatrzymałem się na liryzmie trójbocznym, wielotypowym. Poczynając od pierwszych moich prób („Poematy nieobecności" 1914—1919) miałem bardzo jasne przeczucie nowej techniki o źródłach nieskończonych. Odkryłem „poezję cyfry plastycznej, która rządzi wszechświatem", jak to słusznie o mnie napisano.

Trzy — jest formułą światów stworzonych, powiedział już Balzac. Słyszę pytanie: Dlaczego właśnie 3 plany, a nie 4, 5, 6, 7 i t. d....? Odpowiedź: Zbyt wielka ilość planów stworzyłaby rozproszenie, którego należy uniknąć. Trudności materjalne: szerokość stron książkowych, nie dająca się rozciągać w nieskończoność. Synoptyzm byłby mniej uchwytny. Nie byłoby oszczędności, byłaby tylko strata.

Czytelność, widzialność = s z y b k o ś ć. Jedno z praw, które warunkują życie nowoczesne. A także i u p r o s z c z e n i e. Im bardziej skomplikowane są koła pewnego narzędzia udoskonalonego, tem mniejsze jest prawdopodobieństwo należytego jego funkcjonowania. Logika ta jest ogólnie zrozumiała Ale powiedziałem: n a r z ę d z i a u d o s k o n a l o n e g o.

Moja technika ujawnia tę liczbę twórczą nie tylko w zewnętrznej formie poematu, lecz także w jego realizacji ezoterycznej. Z jej odpowiednikami: plan fizyczny, plan intelektualny, plan intuicyjny. W celu wyrażenia całego życia, równocześnie zmysłowego, uczuciowego i umysłowego. Stąd jego architektura troista i jedna, podobna do trzech twarzy przyległych trójścianu, służąca do rekonstytucji jedności myślowej, tak jak punkt przestrzeni określa się przez przydzielenie wartości liczebnej trzem osiom prostokątnym. Przypuszczając (co jest rzeczą istotną), że początek osi nie jest tu punktem stałym, lecz czemś czego stałość paradoksalna jest funkcją trwania i ruchu.

Równowaga poematu dokonuje się według symetrji osiągniętej z współdziałania elementów ilościowych i jakościowych. Rozdzielanie przez sugestję. Łączenie form. Synchronizmy. Schematyzacja Z rytmem jako węzłem jednoczącym (L'Homme Cosmogonique 1921).

Trzy elementy jakościowe, uczestniczące w trzech planach poematu, są następujące:

1. Walory psychiczne (lub walory inspiracji)
2. Elementy rytmiczne
3. Elementy wyrazu, ewokacji, sugestji.

Trzy elementy ilościowe przyczyniają się do jego organizacji materjalnej:

1. Symetrja formalna na skutek równowagi planów
2. Grupowanie i wybór słów na podstawie analogji: dźwięki, barwy
3. Liczby.

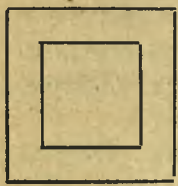
Ta nowa forma nadaje się do wyrażenia czegoś więcej niż perifrazy lichego i konwencjonalnego liryzmu. Synoptycznie w stosunku do tematu głównego budzi na podobieństwo ech liczne objawy życia indywidualnego i zbiorowego. „Poeta mówi i pisze dla ucha, a nie dla oczu" mówili symboliści W r. 1912 poeta, oddając się pod opiekę Polyhymnii usiłował zastosować do poezji układ libretta operowego i pragnął zastąpienia książki przez fonograf.

Antypodem tego jest moja technika. Samo określenie p o e m a t s y n o p t y c z n y starczy za exposé. Definicja słownika: „To co może być objęte jednem spojrzeniem we wszystkich częściach jego całości".

Oko. Najbardziej doskonały z naszych zmysłów. Oko, którego głównymi wychowawcami jest afisz i kino. Szczególnie to ostatnie, które także działa na kilku planach.

NICOLAS BEAUDUIN

O SZTUCE ROSYJSKIEJ NOTATKI



Właściwości suprematyzmu:

a) kierunek ściśle bezprzedmiotowy

b) kierunek posługujący się płaszczyznami barwnymi o charakterze geometrycznym:

1) kompozycja wszystkich kierunków przed suprematyzmem oparta była na wysuwaniu (odrodzenie, barok, akademja, kubizm) albo zwalczaniu (impresjonizm) linji. Za pomocą linji nie można stworzyć prawdziwej kompozycji. Płynność linji, nieuchwytność ich, brak początku i końca — wszystko to charakteryzuje raczej ujęcie formy niż kompozycję właściwą; kompozycja bowiem — to umieszczenie barwy, zajmującej pewną przestrzeń — w taki sposób, by się ona całkiem zespoliła z płaszczyzną obrazu, by wyrosła z niego. Linja zaś biega po obrazie, zatrzymać jej nie można. W jakiż sposób zespolić prostokąt statyczny obrazu, z linją, której kierunek zawsze wybiega dynamicznie po za ramę obrazu? Linja przecież nie posiada ani jednego punktu statycznego, ani jednego punktu oparcia, gdzieby mogła nabrać siły przez połączenie z płaszczyzną obrazu.

2) ujęcie formy wszystkich przed suprematyzmem powstałych kierunków oparte było na „dziurawieniu" płótna; silono się na to ażeby płaszczyznie dwuwymiarowej nadać właciwośći objętości trójwymiarowej (pragnienie przefałszowania obrazu na rzeźbę!!). Wprawdzie, niektórzy z olbrzymów, nie wyrzekając się zresztą zasady ogólnej, usiłowali przez różne środki pomocnicze połączyć wykonywane przez nich formy z powierzchnią obrazu (Rembrandt, Cezanne, częściowo neo- impresjoniści — przez technikę; kubiści — zamaskowaniem dążeń obojętnościowych)

Podniesienie wartości ściśle malarskich wymaga przejścia do ujęcia formy o charakterze wybitnie płaskim.

c) Odległość pewnej formy od innej mierzy się siłą przyciągania pomiędzy temi formami, nie zaś jedną i tą samą dla całego obrazu miarą linijną, jak się to dzieje w innych kierunkach. Suprematyzm nie posiada stałej miary (podobieństwo do teorji Einszteina, głoszącej wielość wymiarów czasu)

d) Barwa używa się nie w celach harmonizacji, lecz celem wykazania napięcia danej formy.

e) Treść suprematyzmu: zdarzenia dynamiczno-kosmiczne odbywające się w przestrzeni bezmiernej; harmonja wszechświata form organicznych w swym geometryzmie.

XI

Oto w takim stanie była nowa sztuka rosyjska przed bolszewizmem; w stanie przejściowym ku sztuce abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej i konstrukcyjnej o wysokiem napięciu.

Już wtedy zaznaczała się w niej zasadnicza walka dwóch kierunków: Tatlina i Malewicza.

Co do rzeźby — ta istniała. Był wprawdzie Konienkow — lecz cóż można powiedzieć o jego próbach naśladowania dawnych greków, „egiptów", lub bóstw słowiańskich? — jedynie: iż naśladowanie nigdy nie bywa twórczością.

Wykonywał rzeźby kubo-futurystyczne malarz Klun — lecz to były próby powierzchowne przesadzania pewnych form malarstwa na grunt rzeźby bez poprzedniego zbadania istoty malarstwa i rzeźby i różnicy pomiędzy niemi zachodzącej.

XII

W czasie rewolucji bolszewickiej pewna grupa artystów sztuki nowej, wykorzystywując nieświadomość artystyczną bolszewików, obsadziła wydział sztuki plastycznej, znajdując w tem ogólne poparcie zwolenników sztuki nowej: w ten bowiem sposób można było pomyślniej walczyć przeciwko sztuce starej. (Stąd powstały mity iż bolszewicy popierają sztukę nową).

Lecz z biegiem czasu coraz więcej uwagi zwracały władze komunistyczne na ów („podozritielnyj") wydział. Niekulturalność pociągała ich raczej w stronę najniekulturalniejszego kierunku — naturalizmu (pieredwiżniki). Wszczęła się walka i jej historja stanowi poniekąd historję rozwoju sztuki nowej (jej rozrostu ilościowego i dekadencji).

XIII

Uprawiać pogadanki o sztuce w pojęciu właściwem z ludźmi niekulturalnymi — sprawa marna i spływająca na niczem. Więc o ile na terenie zreformowanych i wyzwolonych z pod panowania akademizmu i naturalizmu szkół artystycznych walka toczyła się o przewagę kultury malarstwa nad bezkulturą reprodukowania ——

—— o tyle przeciwko potęgom komunistycznym niezbędną była broń inna, której artyści nie posiadali.

Wysunięto kilku krytyków-karjerowiczów (Brik, Punin.....) Dano zadanie: tworzyć długie teorje na temat sztuki nowej (2000 słów na minutę; 25 artykułów na tydzień — byle tylko przekonać kogo należy - - - - - - - - - -)

XIV

Więc:

- - - - - - - - - „treść sztuki nowej — maszyna; maszyna — narzędzie proletarjatu. Sztuka nowa, wychwalając maszynę, wychwala jednocześnie proletarjat. Jest ona sztuką proletarjatu" - - - - - - -

Owa koncepcja komuno-futuryzmu miała powodzenie przez jakiś czas i niektóre osoby rządzące usposobiła przyjaznie dla Tatlina, jako dającego się jako tako zastosować do wymienionej teorji - - - - - - - - - - - - - - -

XV

Lecz ponieważ poważny odłam sztuki pozostał poza nawiasem tej teorji (i to odłam n a j n o w s z y!) — więc owa koncepcja rozbiła się.

Natomiast powstała nowa teorja:

— ponieważ Sowietom potrzeba było towarów do sprzedaży zagranicą i jednocześnie artyści-nowatorzy pragnęli wysnuć nowe hasło dla obrony przed nawałą sztuki naturalistycznej, dowodzącej swej użyteczności pracami agitacyjnemi ——

—— teorja głosiła:

— „sztuka nowa — sztuka formy abstrakcyjnej, jeśli tworzy formę abstrakcyjną, nieużyteczną, to z takim samym sukcesem może tworzyć

rzeczy utylitarne, traktując je jako czystą konstrukcję. Wtedy dopiero nastanie epoka największego rozwoju sztuki: cały świat będzie wykonany jako dzieło sztuki: — w całokształcie i w szczegółach. Podział na sztukę czystą i stosowaną zniknie, bo jednocześnie połączą się użyteczność i wysokie napięcie formy. Droga ku temu prowadzi przez zużytecznienie istniejącej formy malarstwa, jako przodującej gałęzi sztuki, a więc od malarstwa przez rzeźbę i budownictwo ku wykonywaniu przedmiotów użytecznych"......

XVI

Owa koncepcja była mikrobem, rozkładającym sztukę rosyjską i obniżającym jej napięcie:

1) Kto wiele razy powtarza jakieś zdanie — ulega wreszcie wpływom i hypnozie tego zdania. Chociażby uważał je za niesłuszne — to jednak udając szczerego — pójdzie w końcu za tem zdaniem szczerze.

2) Rozbieżność pomiędzy czynem a słowem zmusiła niektórych artystów przystosować swe prace do głoszonych (raczej powtarzanych) przez nich teorji.

Stąd powstały grupy kierunku wytwórczościowego; koncepcje kultury materjałów (zestawienia materjałów, używanych w technice; zestawienia, nie oparte na określonym systemie; zestawienia — łechcące oko, lecz nie dające wrażenia głębszego)

Jedyny słuszny drogowskaz:

forma — badanie formy osiągniętej — wynalezienie formy doskonalszej

zastąpiony został przez:

malarstwo — rzeźba — budownictwo — wyroby utylitarne — — przyczem pominięto milczeniem kwestję formy (t. j. kwestję systemu, według którego owe wyroby wykonano); uznano zaś iż sztuka posiada już tak wielkie zapasy sposobów artystycznych opracowanych przez kierunki ostatnie, iż dlatego dalszy rozwój sztuki jest zbyteczny, a nawet niepożądany, gdyż rozluźniłby jedynie wysiłki, skierowane ku wytwórczości.

XVII

Przeważną ilość wytwórczościowców można scharakteryzować, jako ludzi gadających, głoszących swe zasady, lecz nie pracujących. Nie dali ani jednej pracy, albo też prace nie odpowiadające zasadom wytwórczościowym. Do ostatnich należą Tatlin z haniebnym projektem pomnika III międzynarodówki i Ławińskij: projekty miasta XX wieku, domów i radjostacji na zasadzie „inżynieryzmu". (inżynieryzm — to kierunek powstający wtedy, kiedy artysta, bankrutując w sztuce, usprawiedliwia się używaniem form inżynierji i celem inżynieryjnym). Do pierwszych — Kisielow, Chrakowskij, Mituricz, Mausurow.

Zasada ich: każda rzecz winna być wykonana według prawa przez jej cel określonego, nie naginając się do stylów estetycznych. Jej ekonomja techniczno-celowa przeciwną jest wszelkim pierwiastkom estetycznym.

Stanowisko artysty wobec hasła takiego — niezrozumiałe. Droga wskazana jest to droga czystej techniki i nic wspólnego ze sztuką nie ma. Można twierdzić, iż sztuka już umarła, lecz po cóż plątać rzeczy i nazywać technikę — sztuką? Oko wyrobione umie ocenić piękność tworów technicznych, lecz każdy jasno myślący rozumie iż metody i cele techniki i sztuki są wręcz przeciwne. I usiłować za pomocą sztuki stworzyć wyroby techniczne — to chyba - - - - - ? ?

Możliwe, że stąd pochodzi bezpłodność wytwórczościowców, marzących o ziszczeniu swych haseł, lecz nie mogących według nich praktycznie pracować.. —

XVIII

Kierunki wytwórczościowe to — punkt ugody pomiędzy sztuką nową a zwierzchnikami R. S. F. S. R. Jedynie dzięki korzyściom, których się spodziewają po nowej sztuce sfery rządowe — dozwolone jest jej istnienie. W stosunkach rosyjskich sztuka istnieje jako sztuka oficjalna, albo nie istnieje wcale.

Ta ugoda drogo kosztowała; wytwórczościowość ujemnie oddziałała na umysły ludzi sztuki — odwróciła ich od rozwiązania kwestji jedności organicznej, formy i przestrzeni, kwestji postawionych przez kubizm i suprematyzm.

Nie jest ona próbą stworzenia nowego kierunku sztuki stosowanej. Sztuka wytwórczościowa według zadania przez nią określonego jest to sztuka czysta (nie stosowana), dążąca do udoskonalenia wyrobów przemysłu większego, dążąca do udoskonalenia wartości wyrobu, jako rzeczy użytku powszechnego, do odrzucenia obcych logice przedmiotu cech estetycznych albo dodatkowo upiększających wykonany już przedmiot (jak to w starej sztuce stosowanej), albo rozstrzygających nie jako przedmiot użyteczny, lecz jako forma o celach artystycznych.

Sztuka wytwórczościowa — to — bunt techniki przeciwko sztuce podjęty; jednak nie przez techników, a przez artystów samych.

XIX

Drogowskaz: malarstwo-rzeźba, architektura — wytwórczość użyteczna — chociażby nawet i nie doprowadzony do końca — skierował wysiłki wielu zdolnych malarzy ku rzeźbie; wskutek tego rzeźba od lat dawnych pozostająca na tyłach frontu sztuki stoi obecnie narówni z malarstwem W tem się zawiera jedyny pomyślny choć mimowolny wynik samohypnozy wytwórczościowej Coprawda — nie wychodzi rzeźba poza już obmyślone i wykonane w malarstwie koncepcje kubizmu i futuryzmu — stanowi to jednak prawdziwą sztukę nową. Wymienione zadania rozwiązują br. Steubergowie, Miedunieckij, częściowo — Rodczenko — i inni, należący do ugrupowania „konstruktywistów" towarzystwa „Obmochu" (Zjednoczenie artystów młodych).

Obok nich stoi najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro; zjawiskiem o znaczeniu ogólnoeuropejskiem są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości jeszcze niezdobytych; nie są naśladowaniem Malewicza, a twórczością równoległą.

Nowopowstałe w rzeźbie zadania wymagają nowych materjałów. Każda forma winna być uzasadnioną przez odpowiedni materjał. Używane są: — miedź, żelazo, szkło, cement, drzewo i inne. W tem — wpływ dodatni Tatlina, lecz nie w kwestji formy, a jedynie w wykorzystywaniu różnorodnych materjałów o charakterze technicznym.

XX

Drugą część „Obmoch'istów" stanowią „imażyniści", grupa mniej zdecydowana w dążeniach konstrukcyjnych, uczuciowościowa, posługująca się wynalazkami kierunków nowych, przeważnie bezprzedmiotowych.

XXI

Podstawą istnienia nowej sztuki rosyjskiej stanowią prace Malewicza — artysty wielkości niezmiernej — olbrzyma, decydującego o losach sztuki przez całe stulecia. Tam, gdzie Pikasso zaprzestał na samym początku drogi i skierował wstecz — tam podążył Malewicz i dotarł nareszcie do jedynego możliwego punktu wyjścia epoki — do suprematyzmu, jako systemu składania elementów abstrakcyjnych w całość organiczną, złożoną według prawa objektywnego, nie zaś nieuzasadnionych woli i chcenia jednostek, budujących na swem indywidualnem „chcę".

Więc sztuka rosyjska w stanie obecnym:

a) bezprzedmiotowa
b) konstrukcyjna
c) dąży do oparcia konstrukcji na zasadach prawa objektywnego.

I na tem koniec. Dalszy ciąg rozwoju, zapoczątkowanego przez Malewicza został prawie doszczętnie zatamowany wskutek nacisku ze strony Łunaczawskij'a, popierającego wytwórczościowców ze względu na potrzeby materjalne R. S. F. S. R. i nie rozumiejącego znikomości ich haseł.

Obecnie odbywa się popularyzacja i zbanalizowanie całej nowej sztuki. Rozwój ilościowy sprawia poza granicą Rosji wrażenie niesłychanego rozkwitu. Lecz decyduje nie ilość, a jakość. Wielu słynnych obecnie artystów (Rodczenko, Stiepanowa i inni) nie posiada nawet pojęcia o wysiłkach, które doprowadziły do rozwiązań kubistycznych i suprematycznych. Nieświadomi wartości, zawartych w wynikach prac nowej sztuki — tworzą jednak t. z. „sztukę nową", nie posuwając i nie rozwijając zagadnień artystycznych, lecz kompilując swe prace z kawałków prac artystów wcześniejszych.

XXII

Więc:

a) wytwórczościowcy błądzą w mrokach swych teorji i nie przypuszczają, iż zasady ich to zasady techniki czystej. Pragnąc pracować jako artyści sztuki wytwórczościowej — nic odpowiadającego ich teorjom stworzyć nie mogą

b) konstruktywiści wprowadzają do rzeźby koncepcje kubizmu, już obmyślane w malarstwie i nieaktualne; zbliżają rzeźbę do stanu w jakim się znajdywało onegdaj malarstwo

c) inni wahają się pomiędzy formą a uczuciem. Reasumując: obfite dociekania krytyczne i teoretyczno-społeczne, a brak myśli o formie.

Po za okresem opisanym: Kobro i Drewin (artysta-malarz wyciągający obecnie konsekwencje z kubizmu i suprematyzmu i koordynujący przestrzeń przez zastosowanie jej do określonych osi) — jedyni wierni spadkobiercy ducha Malewiczowskiego.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

MORZE

Fale o olbrzymie o brzuchate o i o mokre
ciężko o sapały o powalone o na o plecy
słońce o ogromne o i o śniade o jak o okręt
gniotło o ich o ciała o bezwstydnie o kobiece
słońce o huśtało o się o słabnąc o i o dymiąc
w o spazmach o rozkoszy o krzyk o długi o fal o rósł
gdy o ssały o wodę o krwią o czarnych o wymion
krtań o im o łaskotał o słoneczny o fallus.

BRUNO JASIEŃSKI.

LIST Z PARYŻA

Od ostatniego mego listu z Paryża „orbita“ paryskiej sztuki przesunęła się cokolwiek. „Salon jesienny“ który zapowiadał dużo, zamanifestował się jednak (oprócz kilku twórców oryginalnych i charakterystycznych) jarmarkiem gołego mięsa ludzkiego. Braque miał tam kilkanaście obrazów, w których widać, że „sposób“ jego wkroczył w nowe regjony.

Spopielałe tony lub kolory bitej słodkiej śmietany — często w oryginalny sposób związane z tonami czarnymi lub ciemno-niebieskimi, dawały pojęcie dużego mistrzostwa i oryginalnego patrzenia. Z pośród kubistów (wszyscy byli w osobnej sali), oprócz Braque'a, wyróżnial się Leger swoim wielkim i krzyczącym obrazem. Wprawdzie było coś w nim „nieestetycznego“, ale było tam dużo jakiejś nowej siły.

Z niekubistów podobały mi się obrazy Vlaminque'a i Dunoyer de Segonzac'a. Vlaminc maluje martwe natury na wzór jakby starych emalii lub prymitywów, co jednak jest bardzo opracowane, a w kolorze intensywne (ciemno-niebieskie, żółte, białe). O Segonzacu opowiem niżej z powodu jego osobnej wystawy.

Wszystko inne było tanie, monotonne i głupie — banalne i tyle razy już oklepane w swoim naturalizmie i neoakademiczne, że, według mnie, nie warte — „kontemplacji“.

Zapomniałem o Picabii, który miał tam powieszone (rzeczywiście powieszone — a nie zawieszone) dwa wielkie obrazy: „Listek winny“ i „Songre andaluza„. Czy było to coś niezwykle oryginalnego — nie wiem — ale ten ostatni miał dla mnie dużo wdzięku z powodu zestawień prostych sylwetek i prostych kolorów. Jednak dla „Jury“ wydał się Picabia widocznie za bardzo rewolucyjny, toteż powieszono go bardzo wysoko, w klatce schodowej — blisko tej ubikacji, której nie oznaczają zwykle definitywnymi liczbami.

Z pomiędzy licznych wystaw zbiorowych w Salonach handlarzy obrazów, wyróżniały się wystawy: zbiorowa akwarel i rysunków Lothe'a w Salonie „Lahicorne“, — Alicji Halickiej w Salonie p. Weil (gwasze z Krakowskiego Ghetta), a przedewszystkiem wystawa najmłodszej paryskiej „moderny“ malarskiej u Bernheima młodszego. Podzielona na trzy alfabetyczne grupy mieściła wszystkich kubistów z Braqu'em, Picassem i Severinim, wszystkich nowych naturalistów i kilku Polaków, t. j. obrazy Pankiewicza, Marcoussisa (kubistyczne natury martwe), Kislinga, Heidena, Halickiej i innych. Głębsze jednak wrażenie zrobiły na mnie dwie zbiorowe wystawy w Salonie „Marseille“ przy rue de Saine, t. j. Dumoyer de Segonzaca, i Roger de la Fresúaye. Już dwa wielkie obrazy Segonzaca w Salonie jesiennym zwróciły na siebie uwagę nietylko nowym wyglądem, ale traktowaniem śmiałem i barwnym kolorem. Były to akty na tle pejzażu — ale podobne raczej do barwnych konarów drzew lub kłączów roślin wyrastających z ziemi, na tle krajobrazu barwnego i słonecznego. Osobna wystawa jego prac w Salonie „Marseille“ pokazała artystę nowego, o rozmachu Daumiera czy Courbeta, który z całą oryginalnością przeciwstawia się współczesnym modernistycznym prądom. Roger de la Fressnaye znów swoją wystawą dowiódł wielkiej oryginalności i syntezy bryły — gwasze i rysunki małe czasem niepokaźne, wracające jakby do prymitywów, lub prerafaelitów włoskich, wyszukane w formie, mówią, że artysta, który mimo że wyszedł z kubizmu, będzie może tym, który wejdzie na nowe drogi. Dadaiści są zbyt czasem za programowi, za mało malarscy, za wiele — literaccy — aby dali na razie to istotne wypowiedzenie się nową, syntetyczną malarską formą. Obrazy dadaisty Chirina, który umieszcza tu ze starannością fotograficzną namalowany komin fabryki, a obok do słupa przybitą rękawiczkę, — są tematami literacko-anegdotycznemi, nic chyba nie mającemi wspólnego z malarstwem.

Kreśląc ten list oświadczam, że opisuję wrażenia osobiste a nie piszę krytyki. „Krytykiem“ nigdy nie byłem i nigdy chyba nim nie będę.

Z powodu nawału pracy, nie odwiedzałem teatrów tak jak sobie to obiecywałem. Widziałem jednak trupę włoską Zacconi'ego grającą „La morte cirile“ Giacometti'ego, w której aktorzy dokonywali cudów mistrzostwa i pomysłowości, układając się często w grupy nakształt antycznej rzeźby. Co zaś do teatru rosyjskiego Stanisławskiego (grającego w teatrze Champs-Elysée) muszę zaznaczyć, że mimo oklepanej już jego sławy jako „realisty“, znać tam dużo wysiłku i pomysłowości twórczej. Szczególniej w prowadzeniu sztuk na scenę — w doborze i kompozycji dekoracji. Częstoześrodkowane zostały dla wzroku widza (n. p. w scenach luźnych z „Braci Karamazowych“ Dostojewskiego przystosowanych do sceny) dekoracje i grupy aktorów — aby nic nie psuć, nie rozrywać i podnosić siłę wydatności.

Z nowych sztuk widziałem Max Jacoba znanego młodego poety francuskiego: graną w Trianon Liryque: „Izabella i Pantalou“, z muzyką jednego z uczniów Stravinskiego. Jest to burleska — nawet nienadzwyczaj zabawna — ani nie dająca nic nowego.

Zato poeta „kubistyczny“ Jean Cocteau wpadł na dobry pomysł zmodyfikowania dla „nowej“ sceny Antygony Sofoklesa, wystawił ją „l'Atelier“ teatr na Montrmartrze, założony przez obecnego dyrektora Charles Dullin, wielkiego entuzyasty i wielce zasłużonego koło stworzenia „nowego teatru“ i wykształcenia „nowych aktorów“. Również szczęśliwe były dekoracje i kostjumy pomysłu Picassa. Ciemno-niebieskie tło wysuwające scenę wprost na widza w środku jako dalsze tło, rzucane małe kolumny jońskie, wreszcie w górze otwór, t. j. tuba, z której od czasu do czasu odzywał się „tubalny“ glos chóru starców Tebańskich. Obok tuby — wokół maski malowane starców, kobiet i dzieci, podobne do spotykanych na murach czy sarkofagach aleksandryjskich. Z Antygony wybrał Cocteau tylko najwięcej zasadnicze sceny: Złamanie zakazu przez Antygonę, jej śmierć — i nieszczęścia Kreona. Wszystko to grane z prostotą, szczególniej Genica Atanasion — jako Antygona robiła wrażenie czegoś tak prostego a tak szczerego i szlachetnego w swej kobiecości, poświęceniu i miłości siostrzanej. Prosta a oryginalna mu-

zyka skomponowana przez Honnegera, — stroje i charakteryzacja, n. p. w niezwykłe maski pomalowane twarze Antygony i Ismeny, zrobiły z „Antygony" coś naprawdę syntetycznego i nowego — jako teatr...

Jeszcze jako o kurjozum w Paryżu — wspomnieć muszę o wystawie obrazów w „Cyrku paryskim". Podczas gdy na arenie lata „prawdziwy" samolot, na którym akrobata dokonuje swych sztuk łamanych — w bufecie i koluarach urządzona jest wystawa obrazów cyrkowych: Lothe'a, Fargue'a, Hamneta Lubata i innych. Wystawa bardzo oryginalna. Toteż w cyrku tłumy widzów.

Paryż, w styczniu 1923. *TYTUS CZYŻEWSKI*

DRUGI LIST Z PARYŻA MUZYKA FRANCUSKA: GABRYEL FAURÉ

Muzyka francuska przeszła w ostatnich 40 latach szereg wstrząśnień, które wytrąciły ją z drogi właściwej i naraziły na niebezpieczeństwo jej narodową tradycję.

Wpływ Cezara Francka, tego wielkiego muzyka belgijskiego, przyniósł ze sobą prąd powagi za wszelką cenę i pesymizmu, przesiąkniętego „dobremi uczuciami". Dał również początek całej plejadzie muzyków ze Scuola cantorum, których dzieła, z wyjątkiem niektórych kompozycyj d'Indy'ego, przetworzyły muzykę w „zbiornik nudów". (Wśród tych muzyków jedynie Alberic Magnard i Albert Rouszel zachowali swoją silną indywidualność i byli w przeciwieństwie do reszty pierwszymi, którzy służyli sztuce umiarkowanej i zdrowej). Wpływ Wagnera dopełnił kompromitacji naszej nadchodzącej muzyki francuskiej. Głosy Bizeta, Gounoda i Chabrier'a zostały zagłuszone przez bagniste strumienie „Złota Renu", przepełnione retoryką dźwiękową i lichym liryzmem Tetralogii.

Debussy, prawdziwy słowik, zawrócił nas do muzyk czystej i pełnej dyskretnej tkliwości. Wpływ, jaki Rimsky-Korsakow wywarł na muzykach impressyonistach, pociągnął naszą muzykę na bezdroża, gdzie komplikacje w wykonaniu, rozczłonkowanie orkiestry, hałaśliwość z uszczerbkiem linii melodyjnej, dokończyły dzieła rozbicia na kawały sztuki, już przedtem skażonej i wtrąciły ją na drogę bez wyjścia. Eryk Satie daje hasło powrotu do prostoty, dając muzykę skromną i szczerą.

Wśród tych różnorodnych prądów, działających na naszą muzykę od 1880 r., a unoszących ją to w tę, to w ową stronę i zmieniających tyle razy jej sposób wyrażania się, Gabryel Fauré tworzy swoje dzieła ze spokojem i wspaniałą pewnością. Cóż go obchodzi ciężka wrzawa wagnerowska, „pocre uczucia" ojca Francka, wielki przewrót w technice, spowodowany przez Debussy'ego, komplikacje szczegółów muzyki impressyonistycznej, próżne teorje i dyskusje nad poly — i atonalnością? Dyskretność środków, przez niego użytych i zachowanie miary w liryźmie, utrzymują młodość jego wypowiedzenia się. Świeżość tematów, inwencja harmoniczna, nadzwyczajna rozmaitość modulacji, zapewniają jego muzyce na zawsze tę nową stronę, która uderza przy słuchaniu jego dzieł.

Jeżeli posługuje się jakąś manierą we fakturze, zmienia ją ciągle, nie popadając w konwencyonalność — i tak w jego V. Impromptu użycie gamy całotonowej nie opiera się na akordzie kwinty zwiększonej i nie zacieśnia poczucia harmonicznego do 2 akordów i 6 tonów; wierny prawidłom djatoniki, któremi posługuje się dla modulacji, oddala się od toniki i wraca do niej w swych pomysłach melodyjnych, dając wyraz wytwornej wyobraźni.

Nie mniejszą świeżością odznaczają się również jego pierwsze dzieła fortepianowe, oraz melodye, ponieważ wdzięk ich jest tak subtelny, a wzruszenia, które wywołują, tak bezpośrednie. Klasyczny sposób pisania, którym się posługuje, przyczynia się do utrzymania tego wrażenia, gdyż nowoczesność Faure'go polega tylko na swobodzie w modulacyi i linii melodyjnej, to jest na pierwiastku czysto muzycznym, możnaby powiedzieć, organicznym. Walce-kaprysy, Romanse bez słów, posiadają ten sam wdzięk i doskonałość wykończenia, jaką spotykamy w czterech pierwszych Barkarolach, w 3 Impromptus, w 5 i 6-tym Nokturnie. Później, w miarę upływu lat, stworzywszy takie dzieło, jak Balladę, Theme et Variations, Preludja (z których czwarte jest arcydziełem inwencyi harmonicznej i umiaru w używaniu środków ekspressyi), kwartety. I-ą Sonatę na fortepian i skrzypce, zachwycające melodye, daje nam Fauré w Penelopie i w dalszych dziełach nową sztukę: Zachowując tę samą młodość i tkliwość, lecz jeszcze bardziej niepokalaną i prostą: jest to sztuka bardzo zrównoważona, a posiadająca równocześnie zdumiewający rozmach. Już 11-ty Nokturn, 10-ta i 12-ta Barkarola dają nam przeczucie tego umiarkowania, tej niezwykłej prostoty, jaką podziwiamy w drugim kwintecie, a zwłaszcza w II-giej Sonacie na fortepian i wiolonczelę, która jest może najbardziej zajmującem dziełem Fauré'go.

Cóż może być godniejszego podziwu, nad widok tego niezrównanego muzyka, rozwijającego jeszcze w starości nowe pomysły muzyczne z tym samym zapałem i pewnością, z doskonałością coraz to widoczniejszą?

Fauré wykształcił całe pokolenie muzyków, którzy współpracowali nad „Hommage à Fauré", wydaną przez Revue musicale w jesieni ubiegłego roku. Lecz wszyscy oni, z wyjątkiem Karola Koechlin, stali się wyznawcami sztuki impressyonistycznej, której ostatnie słowo, zdaje się, już dawno zostało wypowiedziane. Jest to rzeczywiście dziwne, jak prędko niszczy czas pewne formuły i jak staremi wydały mi się w znacznej części dzieła, stanowiące małe album Revue musicale, które Societé Musicale Independante przedstawiło nam na jednym ze swoich ostatnich koncertów pomiędzy dziełami Gabryela Fauré. Wieczysta młodość, świeżość i indywidualność tego mistrza przekonały nas, że istnieją dzieła i ludzie, którym ząb czasu nie szkodzi.

DARIUS MILHAUD

KURJER

TRYBUNAŁ POEZJI

Stereotypowe powtarzanie w kółko frazesu o wiecznej zależności nowej poezji polskiej od poezji rosyjskiej przez ludzi, znających tą poezję jedynie z opowiadań, stało się od pewnego czasu ulubionym konikiem „krytyków" warszawskich, czemś w rodzaju passe-partout, upoważniającego do zabierania głosu w sprawach nowej poezji wogóle.

Ukazać wreszcie nicość i bezpodstawność tego mitu, wywlec go z gabinetów redakcyjnych na forum publiczne — to zadanie miał do spełnienia „Trybunał poezji", który miał miejsce w Warszawie w styczniu b. r. Przedstawił on zapomocą prelekcji i przekładów Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna szkielety ideologiczne nowej poezji polskiej i rosyjskiej, różnice ich założeń, środków i rezultatów.

Nieuleczalna metafizyczność nowej poezji rosyjskiej, jej nacjonalny mistycyzm, wylewający się w formy wązko-narodowego mesjanizmu, negatywność jej w stosunku do form życia zewnętrznego i płynąca stąd apoteoza nawrotu do pierwotności, do wartości przedkulturalnych („dreifstwo"), wreszcie, gdy chodzi o środki, barbarzyńskie przeładowanie tej poezji (zwłaszcza u imaginistów) elementami formalnymi.

Z drugiej strony:

Bezwzględna walka wypowiedziana „szkapie metafizyki" przez nową poezję polską, jej ogólno-ludzki ponadnacjonalny charakter, radosna aprobatywność rzeczywistości danej, apoteoza współczesności i człowieka współczesnego, jako rezultatu tysiąca kształtujących go sił kulturalnych, wreszcie surowa konstrukcyjność tej poezji, dążenie jej do nieustannej równowagi pomiędzy elementami formalnymi i treściowymi.

Oto słupy graniczne, oddzielające nową poezję rosyjską od polskiej linją aż nazbyt wyraźną.

Kto, opierając się na analogjach formalnych, pisze o zależności poezji polskiej od rosyjskiej, stwierdza tym, że nie przemyślał ani jednej, ani drugiej.

B. J.

W SKAMANDRZE

w zeszycie listopadowym — namiętny artykuł Karola Irzykowskiego o „lizaniu szabli". Jak każdem odezwaniem się, tak i tem twórca „Pałuby" (jednej z najprzenikliwszych książek jakie ukazały się w Polsce w ciągu czterech wieków istnienia jej literatury) zasługuje na na uwagę. W artykule, który kończy się wnioskiem, że „do troglodytyzmu dochodzi się konsekwentnie, gdy kto apoteozuje szablę wraz z nieodłącznym od niej kutasem", znajduje się kilka pięknych zdań poświęconych pisarstwu: „Nie łżyjcie papieru! Papier jest ekranem Ducha. Wynalazek mowy i papieru był epoką. Nie plujcie w atrament! Jeżeli wogóle jesteście literatami, to powinniście czuć i widzieć, że atrament jest winem prawdy. Nie łżyjcie pióra! Pióro jest waszą pałeczką czarodziejską, pióro jest wątłą kładką między jednym tajemniczym światem a drugim, pióro jest dźwignią subtelną a potężną..." Wyszyć na szkaplerzach pisarzy!

W KURJERZE LWOWSKIM

obszerne i wyróżniająco uczciwe sprawozdanie pana S. P. o ostatnim zeszycie „Zwrotnicy". Jedyny z pośród dotychczasowych naszych krytyków p. S. P. zwrócił uwagę na jedną z naczelnych myśli, wyrażonych w Nr. 1. w artykule „Punkt wyjścia": na wiarę „Zwrotnicy" w możliwość stworzenia stylu naszej epoki.

W SŁOWIE POLSKIEM

obszerny artykuł p. Wł. Kozickiego p. t. „Picasso - zdrajca kubizmu". P. Kozicki pisze: „Z szowinizmem właściwym konwertytom Picasso od rewolucji przerzucił się odrazu do skrajnego konserwatyzmu Maluje w sposób przypominający Ingres'a, czy jeśli kto woli Nazareńczyków. Słowem jest klasykiem. Tylko zamiast ciał heroicznych daje w postaciach kobiet ciała przysadkowote o krótkich nogach". Tylko zamiast... Tylko? Jest to mniej więcej tak, jak gdyby ktoś powiedział: Drzewo kwitnące jest trupem, tylko zamiast schnąć, żyje. Dla ludzi czujących plastycznie ostatni okres twórczości Picassa jest wstąpieniem na właściwą drogę. Okres, który rozpoczął się u niego w r. 1911 i doprowadził go do formy kubizmu sprzecznej z naturą obrazu, interesował jako eksperyment i przestankami ogólno-plastycznemi oddziałał regenerująco na kierunek malarstwa współczesnego. Trwale utrzymać się nie mógł. Ale mówić o zdradzie lub powrocie do akademizmu znaczy nie rozumieć praw ewolucji twórczej.

„REPUBLIKA"

świeżo założony dziennik łódzki, na którego czele stoi Czesław Ołtaszewski, poświęca wiele uwagi sprawom nowej sztuki. W dziale literackim, prowadzonym przez Witołda Wandurskiego, ogłosili poezje Mieczysław Braun, Antoni Słonimski, Juljan Tuwim, Emil Zegadłowicz, a z feljetonami wystąpili Józef Brodzki, Tadeusz Peiper, Witołd Wandurski i Józef Wittlin.

SPRAWA JĘZYKOWA

W feljetonie o „Zwrotnicy" zarzucił mi p. Jarosław Iwaszkiewicz błędność gramatyczną formy „wartałoby".

Odpowiadam:

1. Forma „wartać" jest używana w Małopolsce przez wszystkte warstwy społeczne. Wchodzi więc w skład regjonalizmu językowego. Używanie lub nieużywanie formy regjonalnej zależy wyłącznie od upodobania lub uznania pisarza.
2. Forma „wartać" nietylko nie odbiega niczem od ducha polszczyzny, lecz jest być może powrotem do niego, nieświadomym, ale głęboko w biologji mowy ugruntowanym. Forma przymiotnikowa „jest warte" dostała się do nas prawdopodobnie z Niemiec, gdzie mówi się „es ist wert". Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że w językach romańskich używa się w tym wypadku form czasownikowych; we francuskim: „valoir", w hiszpańskim: „valer", etc., czyli: „wartać".
3. Forma „wartać" jest oszczędniejsza. Ekonomja mowy jest jednem z praw rozwoju języka A ekonomizm — jednem z haseł nowej literatury.

TADEUSZ PEIPER.

„DIE RUTSCHBAHN"

książka o awanturniku (Deutsches Verlagshaus Bong) wydana przez Ignacego Jezowera przy zużytkowaniu starych almanachów, artykułów dziennikarskich i pamiętników, zawiera portrety najgłośniejszych postaci awanturniczych. Czytelnika polskiego zainteresuje szczególnie przygoda Jana Sobieskiego z niejakim Brisacierem, który podawał się za syna królewskiego, a także fragment z pamiętników Casanowy poświęcony pojedynkowi z Branickim. Obszerna, dobrze napisana przedmowa Jezowera daje obrazowy wizerunek psychologiczny awanturnika wogóle. Książkę zdobią rysunki Jerzego Grossa, jednego z najbardziej znanych modernistów niemieckich.

BOŁOZ ANTONIEWICZ

Zmarły przed kilkoma miesiącami profesor wszechnicy lwowskiej, Jan Bołoz-Antoniewicz, zaszczytnie znany historyk sztuki i estetyk — był mężem opatrznościowym dla polskiej estetyki na przełomie dwóch wieków i dwóch epok — kiedy konający naturalizm pozostawił po sobie istny chaos przeróżnych pojęć i estetycznych systemów, a sztuka polska przechodziła wyraźny proces poimpresjonistycznej fermentacji. Rola jego, jako estetyka w stosunku do nowej sztuki, przypomina niecoMeiera Graefe, który w Niemczech pierwszy wybił „okno na świat" — kierując uwagę współziomków na Theotokopula, Cezannéa, Hodlera i Marees'go. Lecz kiedy estetyka niemiecka, która po niefortunnej działalności Winckelmanna i Burckhardta — doczekała się w końcu zdrady samego Meiera Graefe („Wohin

treiben wir") tracąc doszczętnie swój prestige na korzyść, zawsze na ciągłości kultury opartej, estetyki francuskiej — musiała się z konieczności i u nas zrodzić potrzeba natychmiastowej rewizji dotychczasowych w dziedzinie piękna wartościowań.

Otwartą walkę w obronie najnowszej polskiej twórczości plastycznej — rozpoczął czcigodny autor monografji „O Grottgerze" znakomitym artykułem w głośnej ankiecie lwowskiej „Gazety wieczornej" w r. 1918 [1]). Śmiałe wystąpienie tak zaszczytnie znanego i uznanego uczonego na arenie walki dwóch przeciwnych obozów estetycznych, było wówcza senzacją dnia — stając się przyczyną niesłychanej konsternacji u naszych domorosłych neofobów. A wystąpienie to nie było bynajmniej ryzykowną grą w „rouge et noir", hazardownem postawieniem na szali swego profesorskiego autorytetu za cenę zyskania taniego poklasku moderny — lecz śmiałem „credo" uczonego, na głębokiej znajomości istoty sztuki i jej zadań, opartem. Obok kiepsko zorganizowanych ataków i brutalnych napaści płytkich „znawców" pozbawionych doszczętnie kultury i artystycznego smaku [2]) — spokojna, rzeczowa, a nader głęboka praca prof. Bołoza — naukowe prawie wyjaśnienie nowego w sztuce zjawiska — uprawnienie i usprawiedliwienie tegoż — jego przygotowanie dziejowe — stopniowy rozwój, ewolucja. Była taka lub owaka estetyka, nie ma jej. Na jej miejsce przychodzi inna, nowa, jeśli „myśl świata jej zapragnie, jej zażąda, jeśli na wielu miejscach jednolicie w zasadzie, choć różnorodnie w przejawach świat objawiać ją zaczyna". Przypomina walkę klasyków z romantykami w początkach ubiegłego wieku — kiedy umysłowość ludzka przerzucała się jak piłka tennisowa — z jednego końca boiska w drugi — aż przyszedł Darwin, druga połowa XIX. w. — w sztuce zaś impresjonizm. Lecz ten ostatni nie mógł zadowolnić więcej niż jednego pokolenia. Nastąpiła więc reakcja: po analizie zmysłowego zjawiska — dążność do syntezy barwy a w końcu — do syntezy formy. Bołoz-Antoniewicz był jednym z tych nielicznych, a wychowanych w tradycjach iluzjonizmu estetyków, którzy z radością powitali usiłowania artystów w kierunku stabilizacji formy — przez impresjonizm zapoznanej — formy nowej, zrodzonej przez czystą koncepcję twórczą. „Malarstwo przeciążone, objuczone nadmiarem rzeczywistości, ma nadmiaru się pozbyć, a zachować sobie z niej sam motyw główny, uzmysłowienie zaś a raczej przedstawienie idei obrazu poruczyć abstrakcyjnym, irrealnym formom i barwom. Te linie i barwy będą odtąd spełniały tę samą funkcję, co przeprowadzenie motywu w symfonii". Kieruje uwagę teoretyków formizmu na estetykę Hogartha — w jego znakomitem a mało u nas znanem dziele „Analysis of beauty" — oraz na listy Ottona Filipa Runge'go — zwłaszcza w odniesieniu się do teorji „czystej formy", Stan. Ign. Witkiewicza. I oto ów głęboki znawca i czciciel Rafaela — mistrza, którego źródłem twórczości była „jedność z człowieka i budowy, z czasu i wieczności" w pra-formę zaklęta — szuka analogij artystycznych założeń w nowoczesnej plastyce. Lecz z chwilą, kiedy sztuka poddała postać ludzką i krajobraz skrajnej stylizacji — kiedy zrzekając się przypadkowości naturalizmu, podnosiła tylko to — co istotę danej formy stanowi — przekroczyła ona zarazem Rubikon — dzielący sztukę nową od renesansu. Godłem tej formy sztuki jest nazwisko Hodlera. — Pragnąc zapoznać publiczność polską z twórczością berneńskiego mistrza, sprowadza do Lwowa jego sławną „Wiosnę" — dzieło posiadające wszystkie zalety pędzla twórcy „Tella". Niepowodzenie, jakie go wówczas spotkało, nie zniechęciło profesora, owszem, podejmuje on śmiało walkę z obskurantyzmem i kołtuństwem upartych wielbicieli „fioletowych polskich śniegów" i zakopiańskiego dziewięciornika — a rezultatem tej dwudziestoletniej blisko walki, było znaczne oczyszczenie estetycznej atmosfery Lwowa i rozbudzenie zainteresowania wśród szerokich warstw dla najnowszych dążności w polskiej plastyce. Odtąd wystawy formistów i pokrewnych im grup cieszyły się tam dużem powodzeniem a poziom kultury estetycznej Lwowa — dystansuje pod wielu względami nasze „polskie Ateny", gdzie o sztuce piszą najczęściej ignoranci, radcy-pieczeniarze z cyklu „uwożo pon", lub profesorowie, witający artystów o północy lekceważącem „dzień dobry".

Profesor Bołoz-Antoniewicz był przedewszystkiem historykiem sztuki. Lecz historykiem, który nietylko zdołał posiąść wizję całości dorobku artystycznego ludzkości w ciągu wieków — lecz który mając umysł głęboki i żywy, partycypował wybitnie w twórczych wysiłkach współczesnego mu pokolenia. Z tej to przyczyny będzie imię Jego związane na zawsze z tradycją nowej w polskiej plastyce epoki.

KONRAD WINKLER.

ARTYSTYCZNE MALOWIDŁA ŚCIENNE

zaczynają torować sobie drogę w Krakowie. Towarzystwo okrętowe „Red Star Line" powierzyło Henrykowi Gotlibowi omalowanie ścian głównej sali swojego lokalu. Z tej pracy, pod wielu względami niewdzięcznej, udało się doświadczonemu malarzowi stworzyć kilka prawdziwych dzieł sztuki. Trudności, wynikające z niezawsze sprzyjającej architektury starego domu, rozwiązał w sposób bardzo pomysłowy, a imperatywy, które narzucał charakter miejsca, spełnił, nierezygnując przytem z swoich przekonań artystycznych. Więcej swobody dawał Jaremie, Waliszewskiemu i Cybisowi lokal restauracji „Kresy". Toteż dali malowidła nowe w koncepcji, śmiałe w wykonaniu, malowidła, w których czuć fantazję, impet i pierwszorzędny zmysł dekoracyjny. Niektóre rzeczy Waliszewskiego należą do najlepszych dzieł malarskich, jakie wydała w Polsce nowa sztuka.

WYSTAWA „RYTMU"

Jako zrzeszenie artystów, których do pewnego stopnia łączy wspólny kąt widzenia na sztukę w ogólności — usiłują „rytmiści" wykorzystać do swych założeń środki nowoczesnego malarstwa — nie zrywając przytem z pojęciami tradycyjnej estetyki. Czy umiarkowanie to wypływa z braku sił i ochoty do głębszego przemyślenia à outrance problemów nowej sztuki — czy też z obawy przed konfliktem powstającym zazwyczaj pomiędzy publicznością a wyprzedzającym ją znacznie twórcą — czy też w końcu z przyrodzonych właściwości ich twórczych organizacyj psychicznych — przesądzać nie mam zamiaru. Możliwem jest jednak (zadatków nie widzę, lecz mogę się mylić), iż na tej drodze, na której obecnie kroczą „rytmiści", dojdą oni w końcu do jakiegoś, jasno dającego się sformułować celu — zamykającego pewną określoną fazę twórczości plastycznej. Lecz i tutaj drogi poszczególnych członków „Rytmu" — rozchodzą się w różne strony. Jedni z nich archaizując formę, czasami dosyć powierzchownie przemyślaną, kładą większy nacisk na budowę obrazu przy pomocy rytmiki barwnej. Inni zaś ubóstwo koloru pragną zastąpić architektoniką linji i schematyzowaniem formy — stylizowanej raczej, aniżeli wyłącznie konstrukcji obrazu podporządkowanej. Inni wreszcie dążą do skombinowania zdobyczy impresjonizmu ze sztuką Cézanne'a. Z tem wszystkiem twórczość „rytmistów" — wśród których nie brak jednostek nader utalentowanych — może reprezentować u nas okres przejściowy w sztuce — zanim przyjdą do głosu elementy bezwzględne zdecydowane i kierunkowe.

Na antypodach twórczości „Rytmu" znajdują się nowi jego członkowie — do niedawna „formiści" — a mianowicie W. Wąsowicz, R. Witkowski oraz T. Niesiołowski. Tutaj ustawiczne poszukiwanie nowej formy oraz bardziej suwerenne posługiwanie się wartością barwy — nie zacieśnia koła ich twórczych możliwości. Wyzwalając się powoli, lecz stale z pod supremacji sztuki francuskiej — artyści ci podejmują śmiałe niejednokrotnie próby w kierunku dekoloryzacji oraz uproszczenia indywidualnie pojmowanego kształtu, jako wartości pierwszorzędnych. Jak z tego wynika — ów frapujący wielu konkubinat tych trzech artystów z „Rytmem", zdaje się być jedynie objawem wrodzonego instynktu samozachowawczego — konie-

[1]) „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej — ankieta „Gazety wieczornej". — Lipiec 1918.

[2]) Cenny pod tym względem wyjątek stanowi w „ankiecie" wizjonerski artykuł St. Przybyszewskiego p. t. „Ideowy przekrój ekspresjonizmu", oraz Romana Zrębowicza „Na drogach do czystego, przyszłego stylu".

cznością, wypływającą z zawodowych raczej, niż z ideowych potrzeb i pobudek. Być może, iż z czasem obecność mimowolnych (przypuszczalnie) „frondystów" formizmu w „Rytmie" — wpłynie dodatnio na rozszerzenie skali środków artystycznych u dawniejszych jego członków. I naodwrót — doświadczenie i kultura malarska w zagranicznych studjach przez tych ostatnich nabyte — może spowodować znaczne pogłębienie twórczych zamierzeń u pierwszych. W ten sposób ów „konkubinat" przyniósłby jednym i drugim wzajemne, a istotne korzyści.

KONRAD WINKLER

KSIĄŻKA O KISLINGU

ukazała się w Niemczech (nakład Klinkhardta i Biermanna) w serji krótkich monografji objętych ogólnym tytułem „Junge Kunst" i poświęconych przedstawicielom nowego malarstwa. W wydawnictwie tem, które wśród obfitej w Niemczech literatury poświęconej zagadnieniom nowych prądów artystycznych zajmuje jedno z naczelnych miejsc, ukazało się już kilkanaście tomików zajmujących się prawie wyłącznie artystami niemieckimi. Z artystów zagranicznych omówiono dotąd Deraina i Vlamincka. Kisling jest trzecim cudzoziemcem w szeregu i nie ulega wątpliwości, że poczytność wydawnictwa przyczyni się poważnie do rozszerzenia rozgłosu, i tak już szerokiego, jakim cieszy się w świecie olbrzymi talent naszego rodaka.

Autorem książki jest Karol Einstein, ceniony w Niemczech krytyk artystyczny. Studjum napisane ze znawstwem. Spojrzenie na rzecz przeważnie jasne, choć czasami niezupełne. Zawsze życzliwe. Zasadniczą cechę twórczości Kislinga widzi Einstein w jego zdolności opierania się grupom i zbiorowym programom. Młodym niedoświadczonym chłopcem wyjechał z Krakowa do Paryża. Znalazł się nad Sekwaną w okresie najgwałtowniejszych sporów estetycznych i w obliczu skonsolidowanych grup artystycznych. Żadnej z nich niedał się unieść. Życie, które kotłowało w jego prostej naturze, wyznaczało mu drogę i stało się najgłębszą niewyrozumowaną podstawą jego estetyki. Kiedy dojrzał, wyrósł w jedną z tych indywidualności, które — powiada Einstein — dźwigają na sobie myśl pokolenia.

Studjum uzupełnione jest rozkosznym listem autobiograficznym artysty. Załączone reprodukcje dają rozległy obraz twórczości Kislinga od r. 1914 aż do ostatnich czasów.

KINA KRAKOWSKIE

pozwoliły nam w ostatnich czasach zapoznać się rozlegle z najrozmaitszymi gatunkami filmów. Rozmaitość była tu wyrazem różnorodności. Mieliśmy sposobność oglądać dramaty, które różniły się głęboko i charakterystycznie zasadniczą koncepcją sztuki kinowej, a nawet — bez względu na datę ich powstania — różniące się także wiekiem t. j. przynależnością do wcześniejszego czy późniejszego okresu ewolucji filmu. Kinu „Wanda" należy poczytać za zasługę wprowadzenie na ekran „Otchłani pokuty", jednego z ostatnich filmów polskich, przypominającego prostotą stylu i ubóstwem techniki pierwociny sztuki filmowej. „Uciecha", wierna swoim wysokim aspiracjom artystycznym, zapoznała nas z najnowszemi i najdoskonalszemi dziełami kinematograficznemi, wyświetlając w swoim wytwornym teatrze „Dwie sieroty" i „Drogę na wschód". Inne kina przyniosły dramaty, które na zasadzie stylu czy stopnia ewolucji dałyby ułożyć się w szereg biegnący logicznie od „Otchłani pokuty" poprzez francuskie „Prawo koranu" i niemiecką „Żonę Faraona" aż do owych dwóch niezrównanych dzieł amerykańskich, które stanowiły clou ostatnich miesięcy.

W fabule przeważa egzotyzm. Egzotyzm geograficzny i „egzotyzm" historyczny. Kino stara się tu wyzyskać najprymitywniejszą z ciekawości ludzkich: „jak to tam jest na świecie" i „jak to dawniej bywało". Pozatem jeden i drugi rodzaj egzotyzmu pozwala mu wprowadzać bogactwo i pompę, i tymi zewnętrznymi środkami działać niemal zmysłowo. Zbyt łatwo pokonuje film przestrzeń i zbyt łatwo kupuje tajemnice czasu, ażeby chciał w najbliższej przyszłości wyrzec się przywilejów, jakie mu daje ta jego władza nad odległością i przeszłością. Ale za jakiś czas publiczność kinowa nabierze zrozumienia dla czysto kinowych walorów i przepych dalekiej lub przeszłej architektury nie będzie niezbędny do jej zdobycia. Nie miejsce akcji będzie rzeczą decydującą, lecz sposób jej przenoszenia na ekran. Nie będzie chodziło o ponętność egzotyzmu lub olśniewanie bogactwem, lecz o rozwiązywanie problemów czysto kinowych, o jaknajdoskonalsze formalne i techniczne przeprowadzenie akcji. „Droga na Wschód", której tło jest prostem i niewyszukanem, jest już pod tym względem wskaźnikiem.

Sposób operowania tłem demaskuje reżysera kinowego; staje się świadectwem jego rozumienia lub nierozumienia sztuki ekranowej. Kto pejzaż lub dekorację architekturalną wysuwa na pierwsze miejsce, kto układem i oświetleniem stara się nadać im efektowność „malowniczych" zdjęć fotograficznych znanych nam z czasopism ilustrowanych („Prawo Koranu"), kto przytrzymuje te obrazy na ekranie, ażeby dać możność widzowi możliwie długiego rozkoszowania się słońcem opadającem na zwierciadło jeziora lub księżycem siejącym cienie i półcienie wśród pałacowych kolumnad, — ten nie rozumie, że kino nie powinno ścigać efektów, znanych nam skądinąd, lecz że zadaniem jego jest stwarzać efekty zupełnie nowe, wynikające ze specyficznych środków, którymi dysponuje. Możnaby postawić zasadę: **najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki, jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi.** Nie dawajmy w kinie tego, co może nam dać fotoplastikon lub fotografia. Reżyserowie kinowi rzadko zdają sobie z tego sprawę, a jeszcze rzadziej mają odwagę przeciwstawić się chwilowym upodobaniom publiczności i postulat czystości stylowej kina realizować w sposób pełny. Nawet taki (Lubitsch), który w „Żonie Faraona" umiał dać prawdziwie efektowny z czystego ducha kina wydobyty obraz srebrny światła pochodni poruszających się w szarej, głębo'iej przestrzeni, nie umie naogół wyzbyć się nałogu wystawiania tła na pokaz. Jeden tylko Griffith jest tu śmiały i konsekwentny. Jego tło nie jest ani fotoplastikonem, ani „malowniczą" fotografią. Jest ono organicznie związane z akcją i ma spełniać dwa zadania: 1) ma orjentować co do miejsca akcji; dlatego — wbrew płytkiemu przyzwyczajeniu większości reżyserów, którzy naprzód dają ułamkowy obraz miejsca akcji, a zachowują na efekt końcowy całość widoku, Griffith rozpoczyna przeważnie od ogólnego obrazu sytuacyjnego, jako tego, który orjentuje najjaśniej, a potem dopiero w miarę jak akcja przenosi się w tę lub ową części sali, ulicy, lub ogrodu, daje obrazy ułamkowe; 2) tło ma potęgować wrażenie ruchu, szczególnie przy wystąpieniach mas.

Masa stała się w naszych czasach nieodzownym składnikiem każdego niemal dramatu ekranowego. Jest ona niewątpliwie jednym z tych środków artystycznych, które są — na razie przynajmniej — ekskluzywną własnością sztuki kinowej. Ale nie wystarcza wyprowadzić masę na ekran; trzeba nią operować w duchu — powiedzmy — kinematyzmu. Bardzo często („Prawo Koranu", „Żona Faraona") oglądamy jedynie masę arytmetyczną: niezliczoną kollekcję jednostek. Także masę wibrującą: zmieniający się szybko i ciągle układ jednostek i grup. Ale rzadko oglądamy ruch mas. Bo **należy rozróżnić ruszanie się i ruch.** Masa może na wewnątrz kotłować, poszczególne jednostki mogą rzucać się na lewo i prawo, mogą wszystkimi częściami ciała wykonywać wszystkie możliwe ruchy, ale masa jako całość może mimo to znajdować się w spoczynku. A nawet wtedy, kiedy jako całość nie spoczywa, trzeba szczególnego kunsztu, ażeby umieć dać jaknajintenzywniejsze wrażenie jej ruchu. Kunsztu tego arcymistrzem jest Griffith. I tło jest tu właśnie ważnym jego pomocnikiem. W scenach masowych umieszcza on architekturę w szczególny sposób, a zawsze tak, ażeby była linją stałą, wobec której uwydatniałby się ruch masy. Trudno tu opisać dokładnie ten przedziwny środek wywoływania intenzywnej senzacji ruchu. Każdy, kto przyglądał się z zastanowieniem „Dwum Sierotom", pojmie łatwo o co tu chodzi. Z pośród różnych form ruchu masowego, film ten pozostawia w pamięci szczególnie żywo owe do głębi poruszające crescenda mas. I w tym wypadku Griffith zmierza

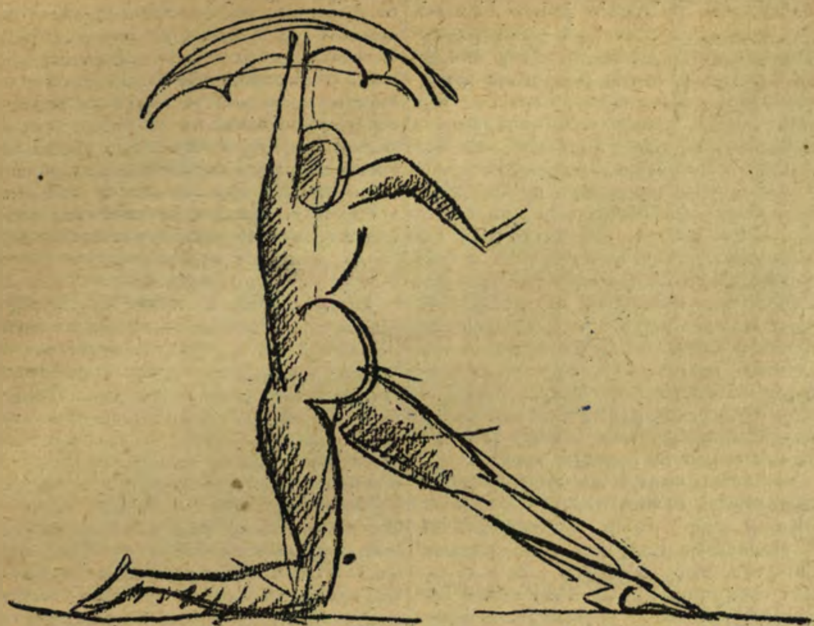
do efektu zapomocą odpowiedniego układu tła. Układa je w długie perspektywy. W ten sposób może ukazać masę naprzód daleko w głębi, jako drobną plamę, która miarowo posuwa się ku pierwszym planom, rośnie i rośnie, modeluje się, przybiera nowe kształty, staje się coraz wyraźniejszą, aż wreszcie na przodzie sceny rozpryskuje się na jednostki wyolbrzymione i aż do ostatniego rysu wyraźne. Wrażenie jest potężne. To zbliżanie się masy z dalekich odległości, to jej stopniowe urastanie, działa jak niektóre crescenda bethowenowskie. Udziela nam się ruch tego tłumu, coś nas gna, coś nas rozpiera. A właściwie jest to tylko bardzo pomysłowe zastosowanie starego efektu kinowego. Pierwsze filmy prezentowały bardzo często ów ruch z głębi ku przodowi, prezentowały go w postaci pogoni konnych, rowerowych lub automobilowych. Ta forma ruchu jest niewątpliwie jednym z najsilniejszych wrażeń, jakich dostarcza kino. Ale nadużywana przez szereg lat, zaczęła nudzić. Griffith odnowił ją, zastępując kilka pędzących jednostek masą pędzącą. I dał obrazy, których siły działania nic w dziedzinie sztuki nie przewyższa. Przytem: obrazy, które wyrastają z ducha kina, wyzyskują wszystkie możliwości filmu i stają się doniosłym przyczynkiem do wytworzenia specyficznej formy widowiska ekranowego.

Powolne zwyciężanie specyficznej formy dramatu kinowego, daje się ogólnie zauważyć. Akcja, poza, gest, mimika, stają się powoli jedynymi środkami oddziaływania. Dramat kinowy coraz bardziej tłómaczy się sam sobą i obchodzi się bez komentarza napisów. Najciekawszym przykładem takiego ograniczenia się do własnych środków, była scena z „Drogi na Wschód", w której marzenia Liljany o małżeństwie nie zostały **opowiedziane** zapomocą komentarza pisanego, lecz **wyrażone** działaniem i mimiką uradowanej dziewczyny, uczącej się przyszłego swojego podpisu, w którym obok jej imienia pojawi się nazwisko kochanego przez nią mężczyzny. Przeciwieństwem tej słusznej tendencji do eliminowania środków informacyjnych pozafilmowych był śmieszny „Dr. Mabuze" („Nowości"), w którym nawet tak jednoznaczny ruch, jak uścisk dłoni, uważano za stosowne opatrzyć komentarzem: „Dzień dobry".

Równolegle z eliminowaniem elementów nie-kinematycznych idzie tworzenie specyficznego języka niemego. Kinematyczne środki wyrazu, które od początkowej melodramatycznej przesady przeszły już bardzo długą ewolucję, zmierzają w sposób widoczny do wytworzenia pewnych stałych znaków na oznaczenie stanów psychicznych. Tworzą się już nawet konwencje: pięść przyłożona do ust na oznaczenie złości lub głębokiego żalu itp. I to powolne stwarzanie słownika przeżyć wewnętrznych jest jedną z najbardziej twórczych prac, jakiemi może wykazać się współczesna sztuka teatralna. Jest to jedno z najcięższych zadań artystycznych, to szukanie niemej nazwy na oznaczenie przedmiotu, z którego nazwy słownej dobrowolnie zrezygnowano. Śledzenie procesu wprowadzania nowych znaków aktorskich powinno być rozkoszą każdego bywalca kinowego. Praktykuję często rzecz następującą: Po przeczytaniu napisu komentarzowego, komunikującego nam jakiś nowy fakt w życiu którejś z osób dramatycznych, staram się wyobrazić sobie sposób, w jaki aktor na ten fakt zareaguje. Jest to najlepsza droga do zrozumienia i oceny aktorów ekranowych. Jest to także źródło nieporównanych niespodzianek. Np. w „Kuen-li" („Promień") aktor-japończyk w chwili największej rozpaczy uśmiecha się szeroko, a w chwili wielkiej radości opada na krzesło niemal nieruchomy. Niespodzianka, w której jeden ruch, jedna chwila odkrywają tajną głębię duszy nieznanego narodu.

W tworzeniu nowego języka niemego z pośród wszystkich aktorów kinowych na pierwsze miejsce wysunęła się Liljana Gish. Jest to dzisiaj niewątpliwie jedna z największych artystek teatralnych świata. Zdumiewającą jest wynalazczość jej mimiki i gestu. Jest mistrzynią w wyrażaniu uczuć mieszanych, w oddawaniu sytuacyj, w których „tak" i „nie" trąca się o siebie łokciami. W „Drodze na Wschód" daje ona kilka scen, które należą do najdoskonalej zagranych, jakie kiedykolwiek można było oglądać w teatrze. Tajemnicę ekspresyjności jej gry widzę w niezwykłej zdolności „różniczkowania" mimiki. W pewnych chwilach twarz jej różnymi swoimi częściami wyraża co innego: co innego wyrażają oczy, a co innego usta; a czasem co innego oczy, a co innego brwi. Kiedy „mąż" wyjawia jej, że nie jest jego żoną, początkowo nie wierzy, potem udaje, że nie wierzy i że to bierze za żart, i ten moment symulowania oddaje genjalnie śmiejącemi się ustami i oczyma niemal płaczącemi. A potem okolica jednego oka przybiera zupełnie inny kształt, niż okolica oka drugiego; jedno oko wyraża ból, drugie — zdumienie. W jej wykonaniu przemyślanem i precyzyjnem — są to szczyty sztuki aktorskiej. A przytem jej mimika i gest są w zgodzie z najgłębszą istotą kina. Są treściwe. Zamykają kompleksy uczuciowe w krótkim wyrazie. Niedługo po jej „występie", można było oglądać w Krakowie Wegenera w „Gnieździe Miłości" (Kino „Nowości"). Aktor znakomity. Ale: Wegener gra naturalnie, Gish gra kinowo. Wegener gra deskryptywnie, Gish syntetycznie, Wegener powtarza mimikę obserwowanych ludzi, Gish stwarza mimikę, która ma stać się alfabetem duszy. Kto w tem (a więc także w sztuce ekranowej wogóle) nie widzi głębokich elementów twórczych, temu zalecić trzeba okulistę. Jest ślepy.

TADEUSZ PEIPER.



CYRK

Wśród emfatycznych pomstowań naszych zaniepokojonych kapłanów kultury, wśród nieodzownych w takich razach alarmów nacjonalistycznych i równie nieodzownych wykrzyków pogardliwych pod adresem Warszawy, Cyrk „Olympia" otworzył swoje ubogie bramy na przyjęcie tłumów, które się nie zjawiły. Skromna, skromniutka impreza, w stylu małomiasteczkowych cyrków wędrownych. Ze strony tego amfiteatru o kilku schodach, obawiano się niebezpiecznej konkurencji dla teatru! Źle jest z naszym teatrem, skoro jego rywalami mogą być szkapy Olimpji i jej skoczki. A już potwornem jest to, że ten nasz teatr ciągle wymaga ratunku z zewnątrz; że ażeby teatr mógł działać, trzeba zawsze innym sztukom związywać ręce. Czy nie rozumiecie, że jest rzeczą anormalną chcieć podtrzymać życie



Rysunki Henryka Gotliba. Klisze „Ryngrafa".

teatru przez zadawanie śmierci kinu lub cyrkowi. **Teatr albo jest potrzebą żywotną społeczeństwa, a wtedy nic go nie zastąpi, albo nią nie jest, a wtedy niech ginie.** Z zewnątrz ratunek nie przyjdzie. Mordy rytualne nie wzbogacą go w krew, jeśli sam jej w sobie nie wytworzy. Nie utrzyma się na swojem stanowisku, jeśli nie potrafi pociągnąć ku sobie tłumu, w wypadku, w którym będzie chciał być teatrem dla wszystkich, lub jednostek wybranych, w wypadku w którym będzie chciał być teatrem elity. I jest zbrodniczym zamachem na wolność to wieczne wynaturzanie najgłębszych instynktów masy, to ciągłe przemieszczanie kierunku jej rozrywek, to naginanie jej upodobań do niesprawdzonych miar kultury, to wieczne pajdagogowanie masy, przy którem kaganiec oświaty zamienia się tak często na kaganiec niewoli.

Nie tylko wzgląd na interesy teatru zadecydował o stanowisku, jakie wobec Olympji zajął olymp naszego miasta. W stanowisku tem czuć było pogardę dla cyrku, jako widowiska. I tu tkwi aspekt estetyczny sprawy. Przy nizkim poziomie wyrobienia artystycznego, na jakim drzemie nasz kraj, nie można się dziwić, że nasz magistrat i nasza prasa nie dostrzega w cyrku pierwiastków piękna. Trzeba na to wrażliwości artystycznej, czujnej i nieprzytępionej chwastem uczuć i idei, pochodzących z dziedzin, które leżą poza terenem sztuki. Trzeba na to smaku niezależnego i upodobań poszukiwacza. Nie żonglerstwo samo dla siebie, lub tresura zwierząt sama dla siebie, lub akrobacja sama dla siebie stanowią powaby cyrku. Interesują one często sumą inwencji jaka w nich się mieści, ale poza tem nie mogą same dla siebie budzić głębszego zainteresowania. Żonglerstwo, ta tresura człowieka, traci bardzo wiele ze swej niezwykłości przez zestawienie jej z tresurą zwierząt, której przypatrujemy się kilka chwil wcześniej lub później, a akrobacja, popisująca się czynami, które mają miejsce w sytuacjach z góry przygotowanych, z góry znanych wykonawcy, z góry przystosowanych do jego umiejętności, w sytuacjach ściśle ułożonych, niepodlegających zmianie, nie stawiających wykonawcy przed żadnem **nowem** niebezpieczeństwem, imponuje nam mniej, niż niektóre gałęzie sportu, gdzie człowiek nie może przewidzieć układu warunków, w których przyjdzie mu działać, gdzie co chwila zmienia się sytuacja, której on sam nie przygotowuje, lecz ktoś narzuca ją mu z zewnątrz (inni partnerzy lub partnerka-przyroda), gdzie co chwila wyłania się nowe zadanie lub nowe niebez· ieczeństwo. Ale żonglerstwo, tresura, akrobacja, obok właściwej swojej treści zawierają jeszcze elementy plastyki o przedziwnej sile działania. I to właśnie, że piękno plastyczne występuje w cyrku jako produkt uboczny, jako zjawisko leżące poza intencjami wykonawcy, to właśnie staje się źródłem nieznanego zadowolenia estetycznego. Podczas gdy w każdym innym teatrze plastyka stanowi immanentną część widowiska i widz w każdym poszczególnym momencie ma otrzymać obraz artystyczny, tutaj piękno plastyczne pojawia się niezależnie od woli wykonawcy, pojawia się tylko od czasu do czasu i w sposób nieprzewidziany, wobec czego widz musi go szukać, musi czynnem uczestnictwem w widowisku zapracować na wrażenia artystyczne. Ta **konieczność szukania i to zadowolenie znajdywania,** są zdaje mi się, jednym z najistotniejszych powabów przeżyć cyrkowych.

Jeżeli chodzi o naturę cyrkowego piękna plastycznego, to sądzę, że zasadniczem źródłem jego jest w pierwszym rzędzie **specyficzna forma tego teatru** tj. kolistość areny i widowni. Przedewszystkiem: temu zawdzięczamy możność oglądania ciała ludzkiego ze wszystkich stron, a więc pełnię wrażeń plastycznych, nie odnajdywaną gdzieindziej. Następnie: podczas gdy scena prostokątna, umieszczona na cięciwic łuku zwykłej widowni teatralnej, narzuca reżyserowi komponowanie układów plastycznych ze względu na widza siedzącego *en face,* wobec czego każdy inny punkt obserwacyjny daje obraz fałszywy — kolistość cyrku wyklucza kierunek *en face,* a w każdym razie stałe *en face,* wobec czego każdy punkt obserwacyjny daje odpowiadający mu obraz, ani bardziej prawdziwy, ani bardziej fałszywy od innego, co wymaga od widza umiejętnego korzystania z jego każdorazowego miejsca i ze swej strony zmusza go znowu do wspomnianego powyżej czynnego uczestniczenia w widowisku. A wreszcie (i szczególnie): kolista forma cyrku umożliwia ruch kolisty, a cyrkowy ruch kolisty staje się źródłem nowych i bardzo silnych emocyj. Sądzę, że należałoby gruntownie zanalizować olbrzymie znaczenie, jakie w naszych emocjach artystycznych odgrywa **rytmiczne trwanie ruchu.** Przez rytmicznie trwający ruch, rozumiem taki ruch, który przez możliwie długi czas zachowuje tensam kierunek i tosamo tempo. Ruch taki posiada przedziwną zdolność budzenia w nas szczególnych odgłosów wzruszeniowych. Doświadczamy ich na polu wyścigowym, doświadczamy ich w kinie z okazji tak częstych na ekranie pogoni (nie doświadczamy ich zaś w czasie produkcyj tanecznych na scenie prostokątnej, gdzie ruch załamuje się ciągle na bokach prostokątu).

Ale nigdzie nie doświadczamy tego w sposób tak czysty i doskonały, jak w cyrku na widok konia obiegającego arenę. Wbrew zasadom fizyki, niewchodzącym tutaj w rachubę, można powiedzieć, że mamy przed sobą w tym wypadku ruch, który przedłuża ten sam kierunek i to samo tempo w rozmiarach, nieznanych nam z żadnego innego teatru. A że budowa i rytmika utworów muzycznych, oparta na perjodyzmie, nadaje linji melodyjnej także formę kolistą, odnajdujemy w cyrku najidealniejsze (zresztą znacznie łatwiej osiągalne niż w tańcu scenicznym) zlanie się mu-

zyki z ruchem. I jeszcze jedno, już nieco luźniej związane z kształtem areny: cyrk daje coś, czego na razie żaden inny teatr dać nie może — taniec na ruchomej i rytmicznie poruszającej się podstawie. Tem a niczem innem są cyrkowe produkcje dżokeja czy dżokejki na koniu. Równoczesne zestawienie dwóch ruchów rytmicznych przy równoczesnem układaniu się człowieka i zwierzęcia w grupy, pełne nowości i nieopisanej słodyczy, stają się przedmiotem przeżyć artystycznych, których pod względem siły nie przewyższa żadna inna dziedzina plastyki ciała i ruchu.

Mimo, iż jest miejscem przeżyć artystycznych, cyrk dzisiejszy nie jest domem sztuki. Ale mógłby stać się nim, gdyby opinja zmieniła stanowisko wobec niego i — gdyby zrozumiano **konieczność reform**. To drugie nie jest obojętne. Wielu artystów dzisiejszych lubi cyrk ze względu na jego zabawny prymitywizm. Cyrk ich bawi przedewszystkiem tem, w czem chce być poważny. A humor błazna bawi ich jego złudzeniem dowcipności. Ponad ten stan prymitywizmu nic więcej nie pragną. A jednak cyrk mógłby stać się pierwszorzędnem widowiskiem, prawdziwymi zapustami oczu. Trzeba tylko chcieć coś z niego zrobić. Dać cyrkowcom barwne i umiejętnie dobrane stroje; wykorzenić z nich nałóg rutyniarstwa i wskazać drogę nowości; wprowadzić na arenę masę nie w celach dramatycznych, lecz wyłącznie plastycznych; wprowadzić technikę nietylko jako pomocnika aktorów, lecz jako aktora; ustosunkować do siebie odpowiednio poszczególne punkty programu; dobrać błaznów tak, ażeby można w nich oklaskiwać wielkich improwizatorów humoryzującej myśli i uczynić z nich magów łączących całe widowisko w jedną całość. A nie konserwować tego co jest — dla konserwowania uroku tego co było. *TADEUSZ PEIPER.*

SKETCH „KOKAINA“,

projektu Augusta Zamoyskiego, grany był w ostatnich czasach we wszystkich większych miastach niemieckich z powodzeniem prawdziwie wyjątkowem. We Wiedniu wywołał zachwyt. „N. Freie Presse“ pisała: „Program cudów! Jeśli kto cudów nie widzi, to oczywiście cud ustaje sam przez się. Cuda, które dyrekcja ronacherowskiego Variétés nagromadziła tym razem w niebywałej obfitości, pozostają cudami nawet dla niedowiarków naszej sceptycznej epoki... W królestwo nadzmysłowości wiedzie nas sketch taneczny „Kokaina“, który ukazuje nam Ritę Sachetto na szczycie jej tanecznych i mimicznych umiejętności. Hr. Zamoyski stworzył ramy prawdziwie artystyczne dla tej symfonji dźwięków i barw“. Należy się dziwić, że żadna z naszych scen nie zainteresowała się dotąd dziełem, które tygodniami wypełniało widownie teatrów zagranicznych. Fragment „Zmora“, który mieliśmy sposobność oklaskiwać w Krakowie jest najlepszą zapowiedzią powodzenia sketchu.

KONCERTY KRAKOWSKIE

zaczynają przemieniać się w przysłowie nudy. Sala Starego Teatru, o ile nie łączy się z nią myśl o balu, przywodzi na myśl jedynie obraz dłoni zakrywającej ziewające usta. Przestaje już działać nawet morfina reklamowa, którą p. Bujański budzi, a często zatruwa publiczność. Słoniowy afisz Olgi Desmond, mający wyzyskać powodzenie Smirnowa, którego uprzednio reklamowały również 2 m^2 papieru, był wprowadzaniem publiczności w błąd, skoro Olga Desmond „ma tyle wspólnego z tańcem klasycznym, co n. p. rzymskie, bronzowe rumaki na fasadzie kościoła św. Marka w Wenecji“. (Zdz. Jachimecki, „Czas“). Jak długo biuro koncertów krakowskich nie dostanie się w ręce człowieka, któryby obok środków materjalnych posiadał odpowiednią kulturę, tak długo shimmy będzie jedyną muzyką, zmywającą ze ścian sali Starego Teatru pleśń, którą je pokryli niepowołani arendarze.

IGNACY FRIEDMAN

który w grudniu koncertował w Krakowie, jest ciekawym przykładem artysty, który nie umie wyzyskać swoich zdumiewających możliwości. Zarzut, który należy mu postawić, jest przeciwieństwem tego co zarzuca mu się u nas ogólnie. Nasi znawcy i miłośnicy muzyki odczuwają w jego grze brak zniewieściałych szlochów, które nazywają uczuciem, i brak tej sacharyny którą nazywają poezją. W „brakach“ tych należy cenić męską wstrzemięźliwość w wyrazie uczuć. Nasi znawcy i miłośnicy muzyki mówią z pogardą o jego technice. Należałoby mówić o niej z zachwytem, gdyby Friedman umiał ją artystycznie wyzyskać. Doskonałe opanowanie rzemiosła wirtuozowskiego pozwala muzykowi na nowe interpretacje starych dzieł — nowe, nie z punktu widzenia literatury, poezji, psychologji... lecz z punktu widzenia samej muzyki; pozwala mu na wydobywanie nowych nieznanych efektów muzycznych, przyczem wcale nie chodzi o ordynarny efekt szybkości. Ale u Friedmana nieprześcigniona jego technika nie prowadzi przeważnie do żadnych nowych zdobyczy artystycznych. I tutaj ujawnia się właściwy brak tego fenomenalnego poskromcy klawiszów: brak własnych ideji muzycznych, a także brak głębszej kultury. Czasem tylko, niemal mimowoli i jakby jedynie z rozkazu palców, w grze jego pojawiają się zespoły tonów, nowe stylem i niepozbawione głębszego sensu artystycznego.

T. P.

Z PODZIĘKOWANIEM ZAPISUJEMY

że na fundusz wydawniczy Zwrotnicy złożono: P. Anna Eichenwaldowa 400.000 Mp.; Hr. Marja Walterkirchen 500.000 Mp.

Czcionkami Drukarni Związkowej w Krakowie, ulica Mikołajska L. 13.

ZWROTNICA



Linoryt Tymona Niesiołowskiego

1923 CZERWIEC

5

KRAKÓW

„ZWROTNICA"

CZASOPISMO

KIERUNEK:

SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR I WYDAWCA

TADEUSZ PEIPER

ADRES:

KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5

SKŁAD GŁÓWNY:

GEBETHNER I SPÓŁKA

KONTO CZEKOWE:

P. K. O. Nr. 152039.

MĄTWA CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD

SZTUKA W 1 AKCIE

Poświęcone Pani Zofji Żeleńskiej.

Motto: Nie poddać się nawet samemu sobie.

OSOBY: PAWEŁ BEZDEKA — lat 46, wygląda młodziej, (wiek wyjaśnia się w ciągu rzeczy). Blondyn. W ciężkiej żałobie. POSĄG ALICE D'OR — lat 28. Blondynka. Ubrana w obcisłą suknię, wyglądającą jak skóra krokodyla. KRÓL HYRKANJI — Hyrkan IV. Wysoki, szczupły. Broda w klin, duże wąsy. Nos trochę zadarty. Duże brwi i długawe włosy. Purpurowy płaszcz i hełm z czerwonym pióropuszem. Miecz w ręku. Pod płaszczem złocista szata. (Dalej co ma pod spodem okaże się). ELLA — lat 18. Szatynka. Ładna. 2 PANÓW STARYCH — w anglezach i cylindrach. Mogą być ubrani w stylu lat 30-tych. 2 MATRONY — ubrane fioletowo. Jedna z nich jest matką Elli. TETRYKON — lokaj. Szary liberyjny płaszcz ze srebrnemi guzami i szary cylinder. JULJUSZ II — Papież z XVI-tego wieku. Ubrany tak jak na portrecie Tycyana.

SCENA przedstawia pokój o czarnych ścianach z deseniami wązkimi Vertemeraude. Trochę na prawo w ścianie wprost sceny okno zasłonięte czerwoną zasłoną. W miejscach oznaczonych (*), światło za zasłoną zapala się krwawo, w miejscach (+) gaśnie. Trochę na lewo czarny prostokątny postument bez ozdób. Na nim leży na brzuchu oparta na rękach Alice d'Or. Paweł Bezdeka chodzi to tu, to tam trzymając się za głowę. Fotel jeden na lewo od postumentu. Drugi bliżej środka sceny. Drzwi na prawo i na lewo

PAWEŁ BEZDEKA Boże, Boże — nadaremnie wzywam Twoje imię, bo właściwie w Ciebie nie wierzę. A kogoś wezwać muszę. Zmarnowałem życie. Dwie żony, szalona praca — niewiadomo dlaczego — bo ostatecznie filozofja moja nie jest oficjalnie uznana, a resztki moich obrazów zniszczono wczoraj, z rozkazu naczelnika Syndykatu Wyrobów Ręcznego Paskudztwa. Jestem zupełnie sam.

POSĄG *(nie ruszając się. Głowa oparta na rękach)* Masz mnie.

PAWEŁ BEZDEKA I cóż z tego, że cię mam. Wolałbym nie mieć cię wcale. Przypominasz mi tylko, że coś jest wogóle. A sama jesteś jedynie nędznym substytutem rzeczy istotnych.

POSĄG Przypominam ci dalszą drogę, która rozchyla się przed tobą w pustynię. Wszystkie wróżki przepowiedziały ci, że na starość oddasz się Wiedzy Tajemnej.

PAWEŁ BEZDEKA *(macha ręką pogardliwie)* E! Jestem zupełnie zmanjerowany w wypowiadaniu ciągłych pretensji, które mam do biednej ludzkości, a nie mogę znaleźć ani źdźbła lekarstwa. Jestem jak niepotrzebny, bezpłodny wyrzut sumienia, z którego nie może wykwitnąć najskromniejszy bodaj pączek nadziei poprawy.

POSĄG Jakże dalekim jesteś od prawdziwego tragizmu.

PAWEŁ BEZDEKA Bo nie mam za silnych namiętności. Życie, które zmarnowałem, ucieka beznadziejnie w szarą dal mojej przeszłości. Czyż jest coś okropniejszego, jak szara przeszłość, którą musi się jednak ciągle przetrawiać?

POSĄG Pomyśl, ile jeszcze mógłbyś mieć kobiet, ile nieznanych poranków, lekkich prześlizgnięć się przez tajemnice południa, ile wreszcie wieczorów mógłbyś spędzić na dziwnych rozmowach z kobietami, podziwiającemi twój upadek.

PAWEŁ BEZDEKA Nie mów mi o tem. Nie rozdzieraj najskrytszego ośrodka dziwności. Wszystko to jest zamknięte — na zawsze zamknięte przez szaloną, nieposkromioną nudę.

POSĄG *(z politowaniem)* Jakże jesteś banalny...

BEZDEKA Wskaż mi kogoś nie banalnego, a dam się zarznąć w ofierze na jego ołtarzu.

POSĄG JA.

BEZDEKA Kobieta — raczej wcielenie kobiecych niemożliwości. Niewypełnialne obietnice życia samego w sobie.

POSĄG Ciesz się, że wogóle istniejesz. Pomyśl — nawet dożywotni skazańcy cieszą się z darowanego życia.

BEZDEKA Cóż m n i e to obchodzić może? Czyż mam się cieszyć, że nie siedzę w tej chwili wbity na pal na jakimś samotnym pagórze wśród stepów, albo że nie jestem czyścicielem kanałów? Czyż nie wiesz kim jestem?

POSĄG To wiem, że jesteś śmieszny. Nie byłbyś nim, gdybyś mógł pokochać mnie. Wtedy pojąłbyś twoją misję na tej planecie, tej właśnie, byłbyś tym jedynym,

samym w sobie, nieporównywalnym — tym właśnie, a nie kimś innym...

BEZDEKA *(z niepokojem)* A więc uznajesz bezwzględną, powtarzam bezwzględną hierarchję Istnień?

POSĄG *(śmieje się)* Tak i nie — to zależy.

BEZDEKA Powiedz jakie masz kryterja, zaklinam cię.

POSĄG Zdradziłeś się. Nie jesteś ani filozofem, ani artystą.

BEZDEKA Ach więc jednak wątpiłaś w to. Tak, nie jestem.

POSĄG *(śmiejąc się)* Byłżebyś tylko ambitnym nikim? Dla nich jesteś t e m mimo wszystko, genjuszem nowych metafizycznych wstrząsów.

BEZDEKA Udaję — udaję z nudów. Wiem, że nie jest to nawet piękne — nie jest pięknem to, że udaję.

POSĄG Jednak masz w sobie coś, co przekracza miarę moich dotychczasowych kochanków. Ale bez miłości dla mnie, ani kroku dalej.

BEZDEKA Nie mów nic o tych wiecznych twoich kochankach, którymi tak bardzo lubisz się chwalić. Wiem, że masz wpływy w rzeczywistem życiu i że przez ciebie mógłbym zostać djabli wiedzą kim. Ale kimś rzeczywistym, a nie kimś dla mnie samego...

POSĄG Przesadzasz, wielkość jest rzeczą względną.

BEZDEKA Teraz ja ci powiem: jesteś banalna, gorzej: jesteś mądra, gorzej stokroć gorzej: ty jesteś w gruncie rzeczy dobra.

POSĄG *(mięsza się)* Mylisz się... Wcale nie jestem dobra. *(Nagle innym tonem)* Tylko kocham cię! *(Prężp się ku niemu).*

BEZDEKA *(wpatrując się w nią)* Co? *(Pauza)* To jest prawda i dlatego nic mnie to nie obchodzi. Zagasło dla mnie światło jedynej Tajemnicy... (*) *(Pukanie na prawo, Posąg przybiera dawną pozę)* której niepoznawalność...

POSĄG *(niecierpliwie)* Cicho — papież idzie.

BEZDEKA *(innym tonem)* Błagam Cię, przedstaw mnie papieżowi. To jest jedyne widmo, z którem mam jeszcze ochotę mówić... *(Wchodzi papież).*

JULJUSZ II Witam cię, córko i ty nieznany synu... *(Paweł klęka) (Papież daje mu pantofel do pocałowania)* Tylko nie mówmy nic o Niebie. Alighieri miał najzupełniejszą rację. Każde dziecko nawet wie o tem, temniemniej muszę powiedzieć, że ludzka fantazja nie jest w stanie objąć tego szczęścia. Dlatego to piekło przedstawił nasz syn Dante z takim talentem. Nawet powiem, że ilustracje Doré'go dość dobrze wyrażają niewspółmierność ludzkich pojęć i wyobrażeń z tym rodzajem, że tak powiem...

POSĄG Nudy...

JULIUSZ II Cicho, córeczko. Sama niewiesz, co gadasz. *(z naciskiem)* Szczęśliwości. *(żartobliwie)* A więc synu: wstań i powiedz kim jesteś..

POSĄG To jest wielki artysta i filozof, Ojcze Święty, Paweł Bezdeka.

JULJUSZ II *(podnosząc obie ręce do góry, ze zgrozą)* To ty?! Ty, niedowiarku nędzny, śmiałeś sięgnąć po owoc Najwyższych Tajemnic?

BEZDEKA *(dumnie, wstając)* Ja.

JULJUSZ II *(z pokorą, z rękami na brzuchu)* Nie mówię o tobie jako o artyście. Jesteś wielki Och, srogim byłem mecenasem (+) Teraz już nie, o nie! Tak, nauczyłem się cenić perwersję w sztuce. Oni tego nie rozumieją, a żyją tylko tem przecie. Mówię o ludziach waszego czasu. *(Z oburzeniem)* Co za okropność — spalono ci wszystkie obrazy. Mój synu, w Niebie czeka cię nagroda wieczna.

POSĄG W Niebie? Cha, cha, cha.

JULJUSZ II *(dobrotliwie)* Nie śmiej się, córko. Niebo ma też swoje dobre strony. Nikt tam nie cierpi, a i to coś znaczy.

BEZDEKA Ojcze święty: jestem filozofem, ale pozostałem przytem dobrym katolikiem. Ja nie zniosę dłużej tego kłamstwa.

JULJUSZ II Tak — katolikiem to jesteś, Mistrzu Pawle, ale nie chrześcjaninem. To wielka, to bardzo wielka różnica. I jakichże to kłamstw nie zniesiesz więcej, mój synu?

BEZDEKA Tego, że jako artysta udaję, to jest udawałem dotąd. Cała moja sztuka jest blagą, programową blagą .

JULJUSZ II Pomijam już to, że nie ma kwestji Prawdy z chwilą, kiedy mówimy o Pięknie wogóle. Ale to jest właśnie najstraszniejsze, że Prawdą jest jedyną sztuka twoja i tobie podobnych. Wynalazłeś ostatnią pociechę, ale muszę ci ją odebrać. *(Uroczyście)* Twoja sztuka jest jedyną Prawdą na ziemi. Nie znałem cię osobiście, ale znam dobrze twoje obrazy w świetnych, niebiańskich reprodukcjach. *(Ponuro)* To jest jedyna Prawda.

POSĄG A dogmaty wiary!

JULJUSZ II *(pośpiesznie)* Także Prawdą są, ale innego wymiaru. W ujęciu ziemskiem są Prawdą dla naszego nędznego rozumu Tylko tam *(wskazuje palcem sufit)* Tajemnica ich rozbłyska w całej pełni przed olśnionym umysłem wyzwolonych.

BEZDEKA *(niecierpliwie)* Ojcze święty: teologja nie jest moją specjalnością, a o filozofji wolę nie mówić. Mówmy z łaski Waszej Świątobliwości o Sztuce. Ja wiem, że kłamię i to mi wystarcza Nikt mi tego

że moja Sztuka jest prawdziwa, nawet ty, gościu z prawdziwego Nieba.

JULJUSZ II *(z palcem w kierunku sufitu)* Tam właśnie skąd przychodzę wiedzą o tem lepiej niż ty, nędzny pyłku. A zresztą wartość artysty to albo opór, albo powodzenie. Czemże byłby Michał Anioł, gdyby nie ja, lub inni mecenasi (oby ich Bóg pokarał). Paru szaleńców żądnych nowych trucizn wynosi ich fabrykanta na szczyty ludzkości, a potem tłum małych go uwielbia, patrząc na męki i rozkosze otrutych. Czyż dowodem twej wielkości nie jest właśnie fakt spalenia dzieł twych przez Syndykat Ręcznego Paskudztwa?

POSĄG Jesteś pobity, Pawełku. Ukórz się przed znawstwem Jego Świątobliwości. *(Bezdeka klęka).*

BEZDEKA Stała się rzecz straszna. Nie wiem czy kłamię. I to ja, który o sobie wiedziałem wszystko. Ojcze Święty, zabrałeś mi ostatnią nadzieję. Jednej rzeczy byłem nareszcie a b s o l u t n i e pewny i tę mi zniszczyłeś, okrutny starcze.

JULJUSZ II *(do Posągu wskazując Bezdekę)* Oto są skutki dążenia do absolutyzmu w życiu. *(Do Bezdeki)* Względność, mój synu, oto jedyna mądrość i w życiu i w filozofji. Ja sam byłem absolutystą, mój Boże, któż z porządnych ludzi nim nie był. Ale czasy minęły. Tak samo jak teraz nie rozumiecie tego, że nie każdy stwór dwunogi, znający Marxa lub Sorela, jest najwyższym w ziemskiej hierarchji Istnień, tak samo nie rozumiecie, że ja n. p. i wy, to dwa odrębne gatunki istot, a nie tylko odmiany człowieczego rodzaju. Jedna Sztuka, mimo perwersji, utrzymała się na wysokości.

BEZDEKA *(wstając, z rozpaczą).* To samo mówi mi ona. Jestem otoczony zdradą ze wszystkich stron. Ja nawet nie mam wrogów. Szukam ich dniami i nocami po wszystkich zaułkach i znajduję jakieś mdłe galaretki, a nie godnych mnie przeciwników. Czy Wasza Świątobliwość to rozumie?

JULJUSZ II *(kładąc mu rękę na głowie).* Któżby cię lepiej mógł zrozumieć mój synu. Czyż myślisz, że mnie pod tym względem nasyciła historja? Za kogo mnie masz? Czy możesz przypuszczać, że ja, Juljusz de la Rovere, byłem kontent mając za głównego nieprzyjaciela tego mydłka Ludwika XII-go? *(Z patosem)* O! Jak Bóg bez Szatana i Szatan bez Boga jest ten, co nie zdobył godnego siebie wroga!

POSĄG Niebezpiecznie jest opierać wielkość swą na ujemnej wartości swych nieprzyjaciół. Jest to gorzej niż przyznawać względność Prawdy.

JULJUSZ II *(zbliża się do niej i gładzi ją pod brodę)* Ach ty: mała djalektyczko! Któż cię tak wykształcił, uprzejma kobietko?

POSĄG *(smutnie)* Nieszczęśliwa miłość, Ojcze święty i to miłość do człowieka, którym pogardzam. Nic nie jest w stanie tak nauczyć nas, kobiet, djalektyki, jak kombinacja, o której wspomniałam.

JULJUSZ II *(do Bezdeki)* Biedny Mistrzu Pawle, ileż nacierpieć się musiałeś z tą précieuse'ą, Za naszych czasów ten typ kobiet, był trochę innym. Były to prawdziwe tytanice. Ja sam, mój Boże, ja nawet... *(Wbiega z lewej strony Ella. Ubrana w błękitną sukienkę. Kapelusz słomkowy męski z błękitną wstążką. Ma szare rękawiczki i całą masę różnokolorowych paczek w ręku. Za nią wchodzi Tetrykon w szarym liberyjnym płaszczu i w szarym cylindrze, niosąc drugie tyle paczek w każdej ręce. Oboje zupełnie nie zwracają uwagi na Alice d' Or).*

BEZDEKA Ratunku! Zapomniałem, że mam narzeczoną.

ELLA *(rzuca paczki na Tetrykona i podbiega do Bezdeki)* Mój najdroższy! Ale teraz cieszysz się, że ją masz, kiedy już sobie o niej przypomniałeś. Mój jedyny: popatrz się na mnie. *(Przytula się do niego. Tetrykon obładowany stoi w miejscu. Juljusz II przechodzi na lewo i staje oparty o podstawę posągu).*

BEZDEKA *(obejmuje ją lekko prawą ręką i patrzy przed siebie obłędnie)* Poczekaj: mam wrażenie, że spadłem z 3-go piętra. Nie rozumiem dobrze samego siebie. Wiesz, że pan de la Rovere dowiódł mi, że moja Sztuka jest Prawdą. Straciłem ostatnie oparcie dla mojej programowej blagi.

ELLA *(szczebiotliwie)* Ja ci dam wszystko. Oprzyj się tylko na mnie. Cudownie urządziłam nasze mieszkanko Kanapki są już pokryte — wiesz taką złotawą materją w różowe paseczki. A bufet jest wprost prześliczny. Cały garnitur do jadalni jest bardzo ładny, ale w bufecie jest coś dziwnego. Jakaś tajemniczość straszna kryje się w tych twarzach z żelaznego drzewa. Są roboty samego Zamoyskiego. Tam będziesz miał wszystkie twoje narkotyki. Ja ci nie będę przeszkadzać, pozwolę ci na wszystko, ale w miarę. *(Bezdeka uśmiecha się bezmyślnie)* Nie cieszysz się? *(Ella smutnieje nagle)* Mama sama urządziła mi mój buduarek. Wszystko pokryte różowym jedwabiem w błękitne kwiatki.

BEZDEKA *(obejmuje ją z nagłą czułością)* Ależ tak — cieszę się. Moja biedna malutka... *(Całuje ją w głowę).*

JULJUSZ II *(do posągu)* Patrz córko, jak szczebiot tego ptaszka usypia naszego dobrego, potulnego węża.

ELLA *(oglądając się)* Kto jest ten stary pan?

BEZDEKA Nie wiesz? To jest papież Juljusz II, przybył prosto z Nieba, aby nas pobłogosławić.

ELLA *(zwracając się do Juljusza II)* Ojcze święty... *(klęka i całuje go w pantofel. Tetrykon kładzie paczki na ziemi, klęka też i całuje papieża w drugi pantofel).* Jakże jestem szczęśliwa.

JULJUSZ II *(do Posągu)* No i co robić z taką niewinnością i dobrocią? *(Do obecnych)* Błogosławię was, moje dzieci. Życzę ci prędkiej i niespodziewanej

śmierci, moja córuchno. Będziesz najpiękniejszym z aniołków, których wieniec oplata tron Wszechmogącego.

BEZDEKA *(padając na kolana)* O jakież to piękne! Czuję, że mógłbym od dziś zacząć malować jak Fra Angelico. Cała perwersja rozwiała się bez śladu. Ojcze święty: dziękuję ci.

JULJUSZ II *(do Posągu)* Patrz, jak mimowoli można być siewcą dobra na tym świecie. Patrz na wniebowzięte twarze tych dwoja dzieci. Mistrz Paweł odmłodniał conajmniej o lat 10.

POSĄG Nie na długo, Wasza Świątobliwość. Nie zdajesz sobie sprawy z szybkości upływania naszego czasu. Czas jest względny. Znasz Ojcze święty teorję Einsteina. Przeniesienie koncepcji czasu psychologicznego do fizyki wydało cudowny kwiat wiedzy o świecie, niezniszczalną konstrukcję absolutnej Prawdy. *(Ella wstaje i podchodzi do Pawła, który wstaje także. Całują się w zachwycie. Tetrykon wstaje również i patrzy na nich wzruszony).*

JULJUSZ II Ta ta ta! U nas w niebie nikt nie wierzy w fizykę moje dziecko. Jest to tylko wygodny schemat matematycznego ujęcia zjawisk, dla waszych mózgów, które utknęły na granicy możności stworzenia metafizyki. Każdy stopień w hierarchji Istnień ma swoją granicę. Filozofja ludzka zakorkowała się. Koeficient wiedzy ogólnej w granicy tylko jest nieskończony. Ale co się dzieje na planetach Aldebarana! Hoho! Tam też uznają swojego »Einsteina«, ale umieli go zlokalizować we właściwej mu sferze.

POSĄG *(niespokojnie)* A więc świat jest naprawdę bez granic?

JULJUSZ II Oczywiście, moje dziecko.

POSĄG I ty żyć wiecznie nie będziesz Ojcze święty? A Niebo?

JULJUSZ II Niebo jest tylko symbolem. Musicie przyjąć teorję różnorodnych ciał związanych w jedno indywiduum. Ale ilość ciał tych jest ograniczona. Umrzemy kiedyś wszyscy definitywnie. Jedyną tajemnicą jest Bóg *(Wskazuje sufit)*. (*).

POSĄG Ach! *(Przewraca się na postument. Juljusz II siada na krześle z lewej strony).*

ELLA *(odsuwając się od Bezdeki)* Co to jest? Słyszałam głos jakiś, który mówił coś wewnątrz mnie o wiecznej śmierci. (+)

BEZDEKA *(wskazując leżącą Alice d' Or)* To mówił ten posąg. Tylko co zemdlał. Jest to symbol przeszłości, którą poświęciłem dla ciebie.

ELLA *(zdumiona)* Ależ tam nikogo niema!

BEZDEKA Czyż nie słyszałaś jak oboje filozofowali z Jego Świątobliwością?

ELLA Pawle: nie żartuj. Ojciec święty mówił sam ze sobą. Nie patrz tak błędnie, bo się boję. Powiedz mi prawdę.

BEZDEKA I tak nie zrozumiesz tego moje dziecko. Nie mówmy o tem lepiej.

JULJUSZ II Tak córko: Mistrz Paweł ma rację Dobra żona nie powinna zbyt wiele wiedzieć o swym mężu. Mąż musi być w pewnych granicach tajemnicą.

ELLA Ja muszę wiedzieć wszystko. Męczysz mnie Pawle. Nasze mieszkanko, którem tak cieszyłam się, zaczyna mnie przerażać w tej wizji przyszłości, którą stworzyliście razem z papieżem. Jakiś cień padł mi na moje serce. Ja chcę do Mamy.

BEZDEKA *(obejmując ją)* Cicho, dziecinko. Ja za to uwierzyłem w moją przyszłość. Wracam do Sztuki i będę szczęśliwym. Będziemy szczęśliwi oboje. Zacznę malować spokojnie, bez żadnego wyuzdania formy i skończę moje życie jak dobry katolik.

JULJUSZ II *(wybucha śmiechem)* Cha, cha, cha!

ELLA Skończysz życie? Ja je dopiero z tobą zaczynam.

BEZDEKA Jestem stary — musisz to raz zrozumieć.

ELLA Masz lat 46 — wiem. Czemu jednak twarz twoja mówi co innego. Czyż dusza może być tak inną od twarzy?

BEZDEKA *(niecierpliwie)* Ach daj mi spokój z moją duszą. Jest to istność tak zawiła, że samego siebie w całości nigdy oglądać mi się nie udało. To były tylko złudzenia. Przestań o mnie myśleć i bierz mnie takim, jakim jestem.

ELLA Pawle: powiedz mi raz jakim jesteś. Chcę cię poznać.

BEZDEKA Jestem niepoznawalny nawet sam dla siebie. Patrz na moje dawne obrazy, a pojmiesz kim byłem A jeśli zobaczysz to, co zrobię teraz, pojmiesz jakim być chcę. Reszta to urojenie.

ELLA Więc czyż tem jest miłość?

BEZDEKA Czem jest miłość? Chcesz, to ci powiem. Rano obudzę cię pocałunkiem. Po kąpieli wypijemy kawę. Potem pójdę malować, ty zaś będziesz czytać książki, które ci wskażę. Potem obiad. Po obiedzie pojedziemy na spacer. Znowu praca. Podwieczorek, kolacja, parę rozmów istotnych i nakoniec zaśniesz, niezbyt zmęczona rozkoszą, aby zachować siły na dzień następny.

ELLA I tak bez końca?

BEZDEKA Chciałaś powiedzieć: tak do końca. Takiem jest życie tych, którzy pozbawieni są w niem samem absolutnych pożądań. Jesteśmy ograniczeni, a otacza nas Nieskończoność. Jest to zbyt banalne, by o tem mówić.

ELLA Ależ ja chcę żyć. Ja z tą nadzieją urządzałam nasze drogie mieszkanko, starałam się o wszystko. Ja muszę żyć naprawdę.

BEZDEKA Czemże jest to życie »naprawdę«, powiedz mi, proszę.

ELLA Teraz nie wiem już nic i to mnie przeraża.

BEZDEKA Nie zmuszaj mnie do deklamacji. Mógłbym mówić ci rzeczy piękne i straszliwe, głębokie i nieskończenie dalekie, ale byłoby to jeszcze jednem kłamstwem więcej.

POSĄG (*budząc się*) (✱) Zaczyna się mały dramacik. Pawełek postanowił być szczerym.

ELLA. Znowu słyszę w sobie zły głos obcej istoty. (*Ogląda się*). To dziwne — czuję, że tu ktoś jest, a nie widzę nikogo prócz ciebie i papieża. (+)

POSĄG. Jestem papieżycą upadłych tytanów. Ja ich uczę mądrości szarego, codziennego istnienia.

ELLA (*ze strachem*) Pawle — nie hypnotyzuj mnie. Ja się boję.

BEZDEKA. Nie mów. Ja sam zaczynam się bać. Ja sam nie wiem skąd znam tę osobę.

ELLA. Jaką osobę? O Boże, Boże — ja umrę ze strachu. Ja się c i e b i e boję. Ojcze Święty — ratuj mnie. Ty przyszedłeś z Nieba.

JULJUSZ II (*wstając, mówi z okrucieństwem*) Skąd wiesz że Niebo nie jest symbolem najokropniejszej rezygnacji? Rezygnacji z prawdziwej osobowości? Jestem cieniem, tak samo jak ona. (*Wskazuje Posąg*).

ELLA. Ależ tam nikogo niema! Ojcze święty, ulituj się nademną. To wszystko robi na mnie wrażenie jakiegoś okropnego snu.

JULJUSZ II. Śnij dalej moje dziecko. Może ta chwila przestrachu jest najpiękniejszą w twojem całem życiu. Och jakże wam zazdroszczę. (*Ella zakrywa twarz rękami*).

BEZDEKA. Znowu wstępuje we mnie obca siła. Ellu — ja z tobą nie potrafię przezwyciężyć perwersji.

ELLA (*nie odkrywając twarzy*). Teraz cię zrozumiałam. Ja muszę zginąć dla ciebie, albo przestać cię kochać. (*Odkrywa twarz*). Ja cię kocham wtedy, gdy widzę jak schodzisz w przepaść. To jest moje prawdziwe życie.

POSĄG. Co za szalone postępy robi ta dzieweczka. Już nigdy cię nie odzyskam, Pawełku.

ELLA. Znowu ten głos. Ale teraz nie boję się niczego. Już się stało. Moja zguba jest już gdzieś postanowiona. Byle prędzej. Pawle: nie wrócę już do mamy. Zostaję dziś z tobą.

JULJUSZ II. Nie śpiesz się tak, córko. Już weszłaś na właściwą drogę. Ale nie dowodzi to, że musisz się aż tak bardzo śpieszyć.

BEZDEKA. Ojcze święty: mnie też przeraża szybkość moich transformacji. Ja mogę za chwilę stać się mężem stanu, wynalazcą, djabli wiedzą czem. Całe nowe pokłady ruszyły się w mojej głowie jak lawina.

JULJUSZ II. Czekaj — słyszę jakieś kroki w dolnym kurytarzu. Mam tu dziś rendez-vous z królem Hyrkanji...

BEZDEKA. Co? Hyrkan IV-ty? On żyje?! To przecież mój szkolny kolega. Marzył zawsze o sztucznem królestwie w dawnym stylu.

JULJUSZ II. I stworzył je. Chyba nie czytasz wcale gazet. (*Nasłuchuje*). To on — poznaję jego władczy, potężny chód. (*Oczekiwanie*).

ELLA. Ale czy on jest rzeczywistym, czy też jest czemś w rodzaju Waszej Świątobliwości?

JULJUSZ II (*oburzony*). W rodzaju!! Zanadto pozwalasz sobie, moja córko.

ELLA. Teraz nie boję się niczego.

JULJUSZ II. Już umarłaś — nie masz się czego bać.

ELLA. Głupstwa. Żyję i stworzę zupełnie normalne życie dla Pawła. Upadnie powoli, tworząc rzeczy wspaniałe. Ja wcale nie jestem tak niewinna i głupia jak to myślicie. Ja mam też w sobie jakiś jad... (✱) (*Z prawej strony wchodzi Hyrkan IV-ty w purpurowym płaszczu aż do ziemi. Na głowie ma hełm z czerwonym pióropuszem. W ręku ogromny miecz).*

HYRKAN IV-ty. Dobry wieczór. Jak się masz, Bezdeka. Nie spodziewałeś się mnie dzisiaj. Słyszałem, że się żenisz. — Nic z tego. (*Klęka szybko przed papieżem i całuje go w pantofel. Wstając*). Cieszę się zdrowiem Jego Świętobliwości. Niebo służy mu wybornie. (*Zbliża się do Posągu*). Jak się masz Alice — Alice d' Or — nieprawdaż? Pamiętasz nasze orgje w tym cudownym tinglu — jakże się on nazywał? (*Ściska Posąg za rękę*).

POSĄG. Perdition-Gardens. (*Ella odwraca się na dźwięk jej głosu*).

HYRKAN IV-ty. Exactly.

ELLA (*wskazuje na posąg*). To ona tu była! To jej głos słyszałam ciągle jakby w sobie. To nie ładnie ze strony pani podsłuchiwać nasze rozmowy w ten sposób

POSĄG. Nie moja wina, że mnie nie widziałaś, Ellu.

ELLA. Proszę nie mówić do mnie po imieniu. Ja panią wypraszam z tego domu. Ja dziś zostaję tutaj z Pawłem. (*Do Bezdeki*). Kto jest ta kobieta?

BEZDEKA. Moja dawna kochanka. Mieszka w tym pokoju za mojem pozwoleniem. Bałem się trochę w tym olbrzymim domu i dlatego...

ELLA. Możesz się nie tłomaczyć. Od dziś ja tu będę i proszę cię abyś zaraz wyprosił tę damę.

JULJUSZ II. Nie tak prędko, moja córko. Możesz się przerachować.

ELLA. Nie chcę, żeby tu była i koniec. Pawle: słyszysz? (*Siada na fotelu na lewo*).

BEZDEKA. Ależ tak moja droga. To jest drobnostka. (*Idzie w kierunku Posągu*). Moja Alice: musimy się rozstać. Zleź z tego postumentu i wynoś się. Koniec. Pieniądze dostaniesz w moim banku. (*Wydobywa książeczkę czekową i zaczyna pisać*). (+)

HYRKAN IV-ty (*do Bezdeki*). Za pozwoleniem — kto jest ta dziewczynka? (*Wskazuje na Ellę*). Czy to jest nowa kochanka, czy też ta narzeczona, o której słyszałem?

BEZDEKA (*Przestaje pisać i stoi niezdecydowany*). Narzeczona.

HYRKAN IV-ty (*do Elli*). O — w takim razie może pozwoli pani, że się przedstawię: Jestem Hyrkan IV, król sztucznego królestwa Hyrkanji. Pani będzie łaskawa nie rozporządzać się moim przyjacielem, bo ze mną może być sprawa krótka.

POSĄG. Doskonale mówisz, Hyrkanie.

HYRKAN IV-ty. Twoje rady, Alice, także mi są nie potrzebne. Z tobą rozprawię się też we właściwym czasie. Sytuacja — w abstrakcji od mego królestwa, które jedynie jest czemś niezwykłem — jest najbanalniejsza w świecie. Przyjaciel postanowił uwolnić przyjaciela od kobiet, zwykłych bab, kobietonów i babonów, które go oblazły.

BEZDEKA. W imię czego? Czyż twoje królestwo nie jest tylko źle zamaskowanym obłędem, mój drogi.

HYRKAN IV. Zaraz się dowiesz. Ty cierpisz już na psychozę więzienną, będąc na wolności. Przeintelektualizowany erotyzm, połączony z oscylacją między perwersją, a klasycyzmem w sztuce. Przedewszystkiem do djabła ze sztuką. Sztuki niema.

JULJUSZ II. O przepraszam, Sire. — Ja nie dam zrobić z Mistrza Pawła jakiegoś zwykłego pionka w rękach Waszej Królewskiej Mości. On musi zmarnieć w sposób twórczy.

ELLA. Ja mówię to samo...

HYRKAN IV. (*nie zwracając uwagi na jej słowa mówi do papieża*). On wcale nie musi zmarnieć. To są właśnie gadania przewrotnych dziewczynek wietrzących padlinę i pomysły zdeprawowanych mecenasów. Paweł nie zmarnieje, tylko się stworzy jako całkiem kto inny. Wy pojęcia nie macie jakie warunki są w mojem państwie. To jest jedyna oaza na świecie całym.

JULJUSZ II. Świat wcale nie ogranicza się do naszej planety...

HYRKAN IV. Ojcze święty: ja nie mam czasu na zgłębianie pośmiertnej wiedzy Waszej Świątobliwości. Ja jestem człowiek, raczej nad-człowiek realny. Ja tworzę rzeczywistość, ucieleśniając hyrkaniczne pożądania.

POSĄG. Takich pożądań niema...

JULJUSZ II. (*grzecznie, do posągu*). Właśnie to chciałem powiedzieć. (*Do Hyrkana*). To słowo nie istnieje, jest pustym dźwiękiem bez treści.

HYRKAN IV. Skoro podam jego definicję, ten pusty dźwięk stanie się pojęciem i od tej chwili istnieć będzie w świecie idei całą wieczność.

JULJUSZ II (*śmiejąc się*). Ale tylko naprzód, nie wtył, sire.

HYRKAN IV. Właśnie o to chodzi. Żadne tyły mnie nie obchodzą. Ja odwracam wypadki, a życie idzie także tylko naprzód a nie w tył.

BEZDEKA. Wiesz, Hyrkan, że zaczynasz mnie zaciekawiać.

HYRKAN IV. Poznaj to — to są cudowne rzeczy. Jak poznasz wszystko, to się wściekniesz z rozkoszy i poczucia siły. (*Do papieża*). Otóż: hyrkanicznem pożądaniem nazywam pożądanie absolutu w życiu. Tylko wierząc w absolut i w jego osiągnięcie, możemy coś w życiu stworzyć.

JULJUSZ II. I na cóż to się komu przyda? Co z tego wyniknie?

HYRKAN IV. To jest starczy sceptycyzm, raczej starczy marazm. Ach prawda — zapomniałem, że Wasza Świątobliwość ma już lat ze sześćset. Wyniknie zaś z tego to, że życie nasze przeżyjemy na szczytach tego, co na tej przeklętej naszej gałce jest możliwe, a nie zmarniejemy w ciągłym kompromisie z wzrastającą siłą społecznej przyczepności i organizacji. Niektórzy uważają mnie za anarchistę. Pluję na ich zjełczałe poglądy. Ja tworzę nad-ludzi. Dwóch, trzech — to wystarczy. Reszta to miazga — ser dla robaków. Our society is as rotten as a cheese. Kto to powiedział, że nasze społeczeństwo jest tak zgniłe, jak ser.

JULJUSZ II. Mniejsza o to, sire. Przyszedłem tu na konferencję w celu powstrzymania sztuki od upadku. Walka z tak zwanym piur-blagizmem. Trzeba udowodnić nareszcie, że Czysta Blaga jest niemożliwa. Nawet Bóg, choć jest wszechmocny, nie potrafiłby nie naprawdę, w zupełności zblagować.

HYRKAN IV. Humbug. Idąc tu przemyślałem problemat Sztuki. Sztuka się skończyła i nic jej nie wskrzesi. Konferencja nasza nie ma sensu.

JULJUSZ II. Ależ, sire: Wasza Królewska Mość jest jak widzę wyznawcą Nietzschego, przynajmniej w kwestjach społecznych. Nietzsche sam uznawał Sztukę jako najistotniejszy stymulans potęgi osobistej.

HYRKAN IV (*groźnie*) Co? Ja wyznawcą Nietzschego? Proszę mi nie ubliżać. To był życiowy filozof dla niedołęgów, chcących się byle czem znarkotyzować. Ja nie uznaję żadnych narkotyków a więc i sztuki. Moje ideje powstały zupełnie niezależnie. Teraz dopiero, po

stworzeniu mego państwa, przeczytałem te bzdury. Dosyć. Nasza rozmowa jest skończona.

JULJUSZ II Dobrze. Tylko jedna rzecz: czy takie postawienie kwestji, z uświadomieniem celu nie jest czystem Pragmatyzmem? Można wierzyć w absolut w życiu, albo nie, ale dlatego programowo wierzyć, aby przeżywać na szczytach, jak się Wasza Królewska Mość wyraził, to nędzne życie na tej gałce — również twoje wyrażenie, mój synu — jest zaprzeczeniem sobie samemu, jest odwartościowaniem samych hyrkanicznych — tak h y r k a n i c z n y c h pożądań. Cha, cha!

HYRKAN IV To jest czysta djalektyka. Może w Niebie jest ona coś warta. Ja jestem twórcą rze-czy-wi-sto-ści. Rozumiesz Ojcze Święty. I dosyć — proszę nie wyprowadzać mnie z równowagi.

JULJUSZ II Sire: błagam cię, jedno tylko pytanie.

HYRKAN IV No?

JULJUSZ II Jak jest tam u was z religją?

HYRKAN IV Każdy wierzy w co mu się żywnie podoba. Religja skończyła się także.

JULJUSZ II Ho ho! To paradne. I on chce tworzyć dawną władzę bez religji. Naprawdę, Sire, to wygląda na głupią farsę. Proszę się popatrzeć na najdziksze szczepy, na plemiona Arunta czy jak ich tam. I ci nawet mają religję. Bez religji niema państw w dawnem znaczeniu. Może być tylko mrowisko.

HYRKAN IV Nie, nie — nie zorganizowane mrowisko, tylko jedna wielka kupa rozproszonych bydląt, nad którą władzę trzymam ja i moi przyjaciele.

JULJUSZ II A ty sam w co wierzysz, mój synu?

HYRKAN IV W siebie i to mi wystarcza. A jak mi to będzie potrzebnem uwierzę w cokolwiekbądź, w jakiegokolwiek fetysza, w krokodyla, w Jedność Bytu, w ciebie, Ojcze Święty, we własny pępek, wszystko jedno. Zrozumiano?

JULJUSZ II Jesteś pan zwykły, bardzo zdolny bandyta, połączony z najgorszego gatunku pragmatystą. Nie jesteś pan żadnym królem, przynajmniej dla mnie. Nie znamy się od tej chwili. *(Idzie na lewo i siada zmęczony na fotelu. Hyrkan stoi zły, oparty na mieczu).*

POSĄG A to cię splantowali, mój kacyku. Ojciec Święty jest naprawdę pierwszej klasy djalektyk.

BEZDEKA Wiesz, Hyrkan, że Jego Świątobliwość faktycznie ma trochę racji w tem wszystkiem. Przytem muszę zauważyć obniżenie się tonu naszego towarzystwa od chwili twego wejścia. Rozmowa stała się wprost ordynarna.

JULJUSZ II Masz zupełną rację, mój synu: z chamami trzeba rozmawiać po chamsku.

BEZDEKA W kwestji fundamentalnej też nie zgadzam się z tobą zupełnie.

ELLA Ach Pawle, więc nie wszystko jeszcze stracone.

HYRKAN IV *(budząc się z zamyślenia)* Tak — jestem cham, ale taki jak jestem jestem jeden jedyny. Proszę posłuchać. Ostatni raz rozmawiam z wami jak równy z równymi. Pawle — decyduj się. Aleksander Wielki był też chamem. A zresztą mamy tu władcę między nami. W każdym podręczniku historji znajdziemy opis pana de la Rovere i jego sprawek.

JULJUSZ II *(wstając)* Milczeć! Milczeć!

BEZDEKA *(cicho do Hyrkana)* Daj mu już raz spokój. *(Głośno)* Nie pozwolę obrażać w moim domu Ojca Świętego, nawet królowi Hyrkanji.

JULJUSZ II Dziękuję ci mój synu. *(Siadając)* Pragmatysta na tronie! Nie — to są rzeczy wprost niesłychane. To jest poprostu śmieszne. Cha cha cha!

HYRKAN IV No, Pawle: mów. Może twoje zarzuty będą trochę istotniejsze. Wiesz mi, że chcę twojego szczęścia tylko. Jeśli nie wyjedziesz ze mną dziś do Hyrkanji pospiesznym o 11-tej, jesteś zgubiony. Ja tu więcej nie wrócę. Zrywam z dyplomacją i rozpoczynam szereg wojen. Rozkopywanie i podpalanie mrowisk i kretynowisk. Cudowna historja.

BEZDEKA Jednej rzeczy już dokonałeś we mnie. Oto wszystkie problemiki, któremi zajmowałem się przed chwilą, zbladły dla mnie zupełnie.

ELLA *(siedzi na fotelu na lewo. Nagle budząc się ze stanu ogłupienia)* Czy i problem miłości?

BEZDEKA Poczekaj Ellu, jestem w tej chwili w innym wymiarze. *(Do Hyrkana)* Ale muszę ci się przyznać, że nie widzę wielkości i po twojej stronie.

HYRKAN IV Jakto?

BEZDEKA Jego Świątobliwość wspomniał jedno słówko, które nie może mi wyść z pamięci: Ale nie obrazisz się, Hyrkanie!

HYRKAN IV Na ciebie — nigdy. Mów. Jakież — to słowo?

BEZDEKA Bandyta. Jesteś w istocie małym raubritterem, a nie istotnym władcą. Jesteś wielki w stosunku do niesłychanie nizkiego poziomu kultury w twojem państwie. Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką. A resztę procentu dawnych władców można znaleść w naszych czasach tylko między artystami. Hodowla nadludzi jest największym humbugiem, jaki znam.

HYRKAN IV Mówisz jak kretyn. Nie pojmujesz nic a nic mojej koncepcji hyrkanicznych pożądań. Jesteś życiowym absolutystą — to jest fakt. Nie mieścisz się ani w sobie, ani w tak zwanem społeczeństwie. Jesteś skończonym typem moral-insanity, a siły masz w sobie conajmniej na czterech ludzi normalnych, według podziałki naszych czasów.

BEZDEKA Tak to jest fakt. Dlatego w tej chwili postanowiłem skończyć samobójstwem.

ELLA *(wstając)* Pawle: co się z tobą dzieje? Czy ja śnię?

POSĄG Dobrze mówi. Nie śmiałam mu tego nigdy powiedzieć, ale to jest jedyne, najbanalniejsze rozwiązanie.

HYRKAN IV Milczeć baby! Jedna gorsza od drugiej. *(do Bezdeki)* Durniu: czyż na to tu przyjechałem z mojej Hyrkanji, aby ujrzeć upadek jedynego przyjaciela. Mam już dwóch tęgich ludzi. Koniecznie trzeba mi trzeciego. Ty jeden mógłbyś nim zostać.

BEZDEKA Ale jakże wygląda codzienny, powszedni dzień w tej twojej Hyrkanji? Czem się tam właściwie zajmujecie?

HYRKAN IV Władza — upajamy się władzą we wszystkich formach od rana do nocy. A potem ucztujemy w sposób wprost zabójczo piękny, mówiąc o wszystkiem i patrząc na wszystko z niedosiężnej wyżyny naszego panowania.

BEZDEKA Panowanie nad kupą idjotów niezdolnych się zorganizować. Zwyczajna wojskowa dyktatura. To samo potrafi najradykalniejsza socjal-demokracja przy sprzyjających warunkach.

HYRKAN IV A czemże była dawna ludność jak nie kupą istot, bezkształtną miazgą bez organizacji. Pseudotytany wyrosłe z socjalizmu muszą kłamać, aby utrzymać się przy władzy. My nie. Nasze życie jest Prawdą.

BEZDEKA A więc to jest problem Prawdy. Czy Prawda jest też integralną częścią hyrkanicznego światopoglądu?

HYRKAN IV Oczywiście. Ale gdy cała ludzkość włoży maskę, problemat prawdy zniknie sam przez się. Ja i moi dwaj przyjaciele książę de Plignac i Rupprecht von Blasen tworzymy właśnie tę maskę. Zamaskowane społeczeństwo i my jedni, którzy wiemy wszystko.

BEZDEKA Więc niema w tem nic z komedji? Wiesz co mnie głównie zniechęciło? Twój kostjum.

HYRKAN IV Ależ to drobnostka. Myślałem, że jesteś bardziej wrażliwy na dekorację i dlatego tak się ubrałem. Mogę zdjąć te fatałaszki. *(Mówi dalej rozbierając się. Pod płaszczem ukazuje się złocista szata. Zrzuca ją i zostaje w bardzo dobrze skrojonym, normalnym żakiecie. Hełm zdejmuje także. Szaty składa na środku sceny. Miecz trzyma w dalszym ciągu w ręku).* A wielkość jest wiesz w czem? W osiągnięciu izolacji. Stworzyć taką wyspę zbydlęconych, zwierzęcych duchów wśród morza zalewającej wszystko organizacji, na to trzeba trochę więcej siły niż — miał jej pan de la Rovere w wieku XVI. Nie mówiąc o Borgiach — to były zwykłe błazny.

TETRYKON Najjaśniejszy panie — ja jadę też do Hyrkanji. Jak służyć, to już prawdziwym panom.

HYRKAN IV *(do Bezdeki)* Widzisz? Ten bałwan poznał się na mnie, a ty nie chcesz mnie zrozumieć.

BEZDEKA Czekaj: Dajmonion mój rozdwoił się. Jest to niebywały wypadek w dziejach ludzkości. Słyszę dwa głosy tajemne mówiące mi dwie równoległe prawdy, które się nigdy nie przetną. Sprzeczność ich jest rzędu nieskończonego.

HYRKAN IV Na moim dworze trzymam pewnego filozofa, niejakiego Chwistka. Na podstawie koncepcji »wielości rzeczywistości« przeprowadza on systematyczne uwzględnianie Prawdy wogóle. On ci wytłomaczy resztę. To wielki mędrzec. Bezdeka: mówię ci: jedź ze mną.

BEZDEKA. Moje sumienie b y ł e g o a r t y s t y rozrasta się do rozmiarów jakiegoś wszystko obejmującego nowotworu. Nowe monstrum wrasta samo w siebie. Potwory, męczone dotąd w klatkach, zawojowały nieznane obszary mego rozkładającego się mózgu.

ELLA *(wstając).* Ależ on poprostu zwarjował. Najjaśniejszy Panie, żądaj czego chcesz, ale nie zabieraj mi go. Jako warjat stworzy rzeczy cudowne w mojem towarzystwie.

BEZDEKA. Mylisz się, dziecinko. Jestem przytomny, jak nigdy dotąd. Obłęd mój poznałem dawno — był dla mnie o wiele mniej interesujący, niż moja najzimniejsza przytomność. *(Ella siada obezwładniona).*

POSĄG. To jest Prawda. On w mojej obecności pokonał atak szału. Był to szał metafizyczny oczywiście, ale życie moje też wisiało na włosku. To jest psychiczny atleta, a i fizyczny także — czasami.

HYRKAN IV. Alice, wierz mi, że byłaś dla niego tylko rodzajem octu, w którym zakonserwował się aż do mego przyjazdu. Za to ci jestem wdzięczny. Możesz jechać ze mną do Hyrkanji.

POSĄG *(złażąc z piedestału).* Dobrze — możesz zrobić ze mnie kapłankę dowolnego kultu. Jestem gotowa na wszystko.

JULJUSZ II. A więc i ty stałaś się pragmatystką, moja córko. Tego się nie spodziewałem.

POSĄG. A czyż ty Ojcze święty nie jesteś też pragmatystą w głębi duszy?

JULJUSZ II *(wstając).* Może, może. Któż to wiedzieć raczy. Mój światopogląd ulega ciągłym przemianom.

HYRKAN IV. Za cenę uznania mojej koncepcji mogę zezwolić nawet na to, aby Sztuka zniknęła w mojem właśnie państwie definitywnie. Mianuję cię mecenasem zdychającej sztuki, Ojcze Święty, pod warunkiem, że nie będziesz kusił Pawła Bezdeki. On może być absolutystą w życiu tylko.

JULJUSZ II. Dobrze, dobrze. Rezygnuję. Bądź co bądź otworzył mi się nowy horyzont. Mówiąc między nami nie macie pojęcia, jak szalenie beznadziejnie nudzę się w Niebie. Od dziś przedłużam sobie urlop na lat conajmniej trzysta. *(Hyrkan szepcze z Bezdeką).*

POSĄG. Juljuszu de la Rovera: możesz na mnie liczyć: uprzyjemnię ci 20 lat z tych trzystu moją djalektyką. Wieczorem, po dniu męczącej pracy, usprawiedliwisz to wszystko przedemną w prawdziwie istotnej rozmowie z kobietą mądrą i w miarę przewrotną.

JULJUSZ II. Dziękuję ci, córko. Jadę do Hyrkanji.

ELLA *(wstając).* Ja już nie mogę. Przecież to jest jakiś wstrętny koszmar te wasze wszystkie rozmowy. Ja nie jestem wcale dobra i wzniosła, a czuję się tak, jakbym była zaczadzona jakimś ohydnym, trującym gazem. A przy tem to jest wszystko nudne. Rozdzieracie mi serce dla głupiej i nudnej zabawy. Ja też chcę jechać do Hyrkanji. Jak Paweł poczuje się nieszczęśliwym, znajdzie przynajmniej mnie i ja go ocalę. Sire: czy Wasza Królewska Mość weźmie mnie ze sobą?

HYRKAN IV. Niema o tem mowy. Paweł musi zapomnieć o dawnem życiu. Pani go zaraz skusi do jakichś artystycznych usprawiedliwień upadku, czy djabli wiedzą czego. Wszelkie twórcze porywy muszą być stłumione w zarodku.

ELLA. A czemże się to skończy nareszcie? Co potem? Co?

HYRKAN IV. Potem jak zwykle nastąpi śmierć, ale połączona z tem poczuciem, że życie przeżyte zostało na szczytach, a nie we wstrętnem społecznem bagienku, ze sztuką zamiast morfiny.

BEZDEKA. A więc jesteś przeciwnikiem narkotyków. Bez tego się nie obejdę.

HYRKAN IV. Uznaję jeszcze alkaloidy, ale pogardzam kompletnie wszelkim narkotykiem psychicznym. Poza tem że nie będziesz nic tworzył, możesz robić co chcesz. *(Ella podchodzi do Pawła i szepcze z nim).*

JULJUSZ II. Twoja Hyrkanja, Sire, robi na mnie wrażenie jakiegoś sanatorjum dla ludzi zmęczonych społecznością. W twojem opowiadaniu oczywiście. W istocie jest to najpospolitszy bajzel dla życiowych żuiserów...

HYRKAN IV. Ale absolutnych, tych, co jeśli przez ścianę przejść nie zdołają, zostawią na niej krwawe piętno rozwalonej czaszki. W tem jest moja wielkość.

JULJUSZ II. Ale ostatecznie mógłbyś być i złodziejem kieszonkowym, Sire, czemś w rodzaju księcia Manolescu.

HYRKAN IV. Mógłbym, ale nie jestem. Jestem królem ostatniego prawdziwego królestwa na ziemi. Wielkość jest tylko w tem, co się udaje. Gdyby mi się nie powiodło wcale, od samego początku byłbym tylko śmiesznym.

JULJUSZ II. Możesz jeszcze upaść. I co wtedy?

HYRKAN IV. Upadnę z pewnej wysokości. Ostatecznie nie było tyrana, któryby nie upadł.

JULJUSZ II. W tem jest właśnie małość: w pojęciu pewnej wysokości.

HYRKAN IV. Nie mogę zapaść się w Nieskończoności. Nawet w świecie fizyki mamy szybkość skończoną, graniczną szybkość światła. Praktycznie jest ona nieskończona.

JULJUSZ II *(z ironją).* Praktycznie! Ze wszystkiego przeziera na dnie pragmatyzm. Ale wszystko jedno. Na razie wolę to niż Niebo.

HYRKAN IV. Bezdeka: czy słyszysz? Nikt nie usłyszał jeszcze większego komplimentu. Ojciec święty jest z nami.

ELLA *(czepiając się Pawła).* Odpowiedz mi: przestań się wahać przynajmniej.

BEZDEKA. Jadę. Nieznane zawsze warte jest tego, aby dlań opuścić coś przewidzialnego. Jest to zresztą zasadą Nowej Sztuki, Sztuki bezecnych niespodzianek.

HYRKAN IV. Dziękuję ci, ale nawet nie porównywaj hyrkaniczności z Sztuką. Hyrkanję trzeba przeżyć.

BEZDEKA To samo mówili o dadaizmie dadaiści, aż póki wszystkich nie wywieszano. Nie — dosyć. Jestem twój. Wszystko jest tak wstrętne, że niema głupstwa tak wielkiego, żeby nie warto było dlań poświęcić wszystkiego w czem żyjemy. Niech zginę, ale nie w tej całej meskinerji. Zamierzałem zginąć na Borneo, czy Sumatrze. Wolę jednak tajemniczość stawania się, niż tajemniczość stałości. Jadę.

ELLA Pawle: zaklinam cię. Ja ci nie przeszkodzę. Weź mnie ze sobą.

BEZDEKA Nie, dziecko. Nie mówmy o tem. Znam twoje duchowe zasadzki. Jako kobieta nie istniejesz dla mnie zupełnie.

ELLA Pawle, Pawle — jakże okrutnie rozdzierasz mi wnętrzności. Ja umrę. Pomyśl o naszem biednem, samotnem mieszkanku, o mojej nieszczęsnej mamie.

BEZDEKA Strasznie mi cię żal. Naprawdę kocham cię w tej chwili po raz pierwszy...

ELLA Pawle! Zbudź się z tego omamienia. Jeśli już zostać nie możesz pozwól mi jechać na śmierć i zatracenie!

HYRKAN IV *(odpychając ją od Bezdeki)* Odczep się raz od niego. To mątwa, a nie kobieta. Słyszysz! Ostatni raz ci to mówię.

ELLA *(z wybuchem)* To mnie zabij — ja od niego sama nie odejdę. *(Z prawej strony wchodzą dwie matrony i dwóch starców elegancko czarno ubranych).*

MATKA Elusiu: pozwól, że ci przedstawię twoich dwóch nieznajomych wujów. Oni to właśnie finansują twoje małżeństwo z panem Pawłem. Panowie: Ropner i Stolz — moja córka — narzeczony mojej córki, znany malarz pan Paweł Bezdeka. *(Starcy witają się z Ellą).*

BEZDEKA Przedewszystkiem nie jestem już narzeczonym, a powtóre nigdy przy przedstawianiu nie mówi się imienia i fachu, tembardziej, że zmieniłem fach. Pani wybaczy, pani Marjo: otwierają mi się nieznane perspektywy. Będę czemś w rodzaju ministra w Hyrkanji. Nasycanie hyrkanicznych pożądań. Objaśnienie tylu rzeczy naraz zbyt dużo czasu by mi zabrało. Sam ledwie to pojmuję.

MATKA Widzę to. Jest pan chyba pijany, panie Pawle. Ellu: co to znaczy?

ELLA Mamo: na nic wszystko. On nie jest pijany, ani nie zwarjował. To jest najoczywistsza, zimna, okrutna prawda. Król Hyrkanji bierze go ze sobą. On przestał być artystą. *(Matka słupieje).*

Hyrkan IV Tak pani i załatwimy rzecz tę zgodnie Nie lubię awantur w większym stylu, gdy nie jestem na mojem terytorjum. Wypłacę pani dowolne odszkodowanie.

MATKA Tu nie chodzi o pieniądze, tylko o serce mojej córki.

HYRKAN IV Niech pani nie będzie banalna, bardzo proszę. A poza tem nie jestem żadnym panem tylko królem.

MATKA Czytałam o pańskiej Hyrkanji w gazetach. A piszą o tem teatralni krytycy, bo żaden porządny polityk słyszeć o tem nawet nie chce. To jest zwykła teatralna bujda ta pańska Hyrkanja. Banda szaleńców i pijaków, zdeprawowanych i zdegenerowanych, uwzięła się udawać państwo w dawnym stylu Wstydź się pan! Hyrkanja! Po prostu »bezobrazje« à la maniére russe.

HYRKAN IV *(rzucając miecz na kupę zebrania)* Oszalała baba. Proszę milczeć. Bezdeka się zgodził i nie dam go na pastwę jakichś zaskorupiałych babonów. Pawle: idziemy. *(Paweł stoi niezdecydowany).*

ELLA Mamo ja tego nie przeżyję. Ja chcę jechać także.

MATKA Co? I ty przeciw mnie? Nie wstydzisz się nowo-poznanych wujów? Jak będziesz się tak zachowywać nie dostaniemy ani centa. Ellu: opamiętaj się.

ELLA *(łapiąc się za głowę)* Ja nie chcę żyć. Ja nie mogę. Ja tylko nie mam odwagi umrzeć. *(Do króla)* Hyrkanie: najjadowitszo z kulturalnych bestji, koronowany: chamie zabij mnie. Chcę bólu i śmierci — zbyt wiele już dziś wycierpiałam.

MATKA Ellu: jak ty się wyrażasz? Kto cię nauczył tych okropnych słów?

ELLA Sama nie wiem. Ja pozuję — ja wiem — ale cierpię tak strasznie. *(Do króla)* Błagam cię — zabij mnie.

HYRKAN IV Chcesz? Nic mnie to nie kosztuje. W Hyrkanji wszystko jest możliwe. Absolut życia — czy to rozumiecie nędzni pomywacze dawno wychłeptanych talerzy?

BEZDEKA Poczekajcie — może da się jeszcze wszystko załatwić polubownie. Nie cierpię scen i skandali. Ella wróci spokojnie do matki, a ja wyjadę przynajmniej z czystem sumieniem.

ELLA Nie, nie, nie — ja chcę umrzeć.

MATKA Chcesz zatruć ostatnie dni mojej starości? A nasze mieszkanko, a nasze ładne wieczory we troje, a potem w otoczeniu dzieci: twoich i pana Pawła — a moich ukochanych wnucząt.

ELLA Mamo nie męcz mnie. Gorzej zatruję ci życie pozostając z tobą, niż ginąc w tej chwili właśnie z ręki króla.

MATKA *(z rozpaczą)* Czyż nie wszystko jedno kto cię zabije. Śmierć jest jedna, a moja starość zatruta będzie do końca.

ELLA Nie — ja muszę umrzeć zaraz. Każda minuta życia jest nieznośną męczarnią.

HYRKAN IV Czy pani mówi to poważnie, panno Ellu? (*)

ELLA Tak. Nigdy nie byłam tak poważna.

HYRKAN IV A więc dobrze. *(Chwyta miecz leżący na kupie królewskiego ubrania i wali nim Ellę po głowie. Ella pada bez jęku).*

MATKA Ach!!! *(Pada na trupie Elli i tam pozostaje do końca. Hyrkan stoi oparty na mieczu. Starcy szepczą gwałtownie między sobą. 2-ga matrona spokojna). (†)*

BEZDEKA Zaczynam teraz dopiero rozumieć czem jest hyrkaniczność pożądań. Wiem już czem jest absolutyzm życiowy. *(Ściskają się z Hyrkanem za ręce).*

JULJUSZ II Popełniłem dużo okropności, ale ta pragmatyczna zbrodnia wzruszyła mnie do głębi. Błogosławię cię, biedna matko i ciebie, duchu dzieweczki czystej i wzniosłej ponad wszelką życiową miarę. *(Błogosławi grupę lewą. Do Hyrkana).* No Sire: ona też była absolutystką życiową — to musisz przyznać.

HYRKAN IV Mnie też wzruszyła ta śmierć. Poznałem nowe piękno. Nie wiedziałem, że poza Hyrkanją może być coś tak nieoczekiwanego.

JEDEN ZE STARCÓW *(podchodząc)* No dobrze panowie: ale co teraz? Jak to wszystko załatwić? My ro-

zumiemy, raczej domyślamy się wszystkiego. W istocie banalna historja, tylko czem to wszystko usprawiedliwić?

JULJUSZ II No panowie. Ja jestem człowiek wyrozumiały, ale waszego towarzystwa dłużej nie zniosę. Rozumiecie — byłem papieżem. Całujcie mnie szybko w pantofel i wynoście się pókiście cali. Nie cierpię powszedniości myśli pod maską fałszywej dobroci. *(Starcy całują go w pantofle i miętosząc kapelusze wychodzą na prawo ze zdziwionemi minami. Podczas tego rozmowa).*

HYRKAN IV Pawle — idź zaraz z tym fagasem i szykujcie się do drogi. Za godzinę odchodzi Hyrkanja-express. Jestem tu incognito i nie mam specjalnego pociągu.

BEZDEKA Dobrze — Tetrykon zostaw tu te panie i chodź. *(Przechodzą z Tetrykonem na prawo. 2-ga matrona zbliża się do Hyrkana. Tamci zatrzymują się na progu).*

2-GA MATRONA Hyrkanie — nie poznajesz mnie. Jestem twoją matką.

HYRKAN IV Poznałem cię odrazu mamusiu, ale jesteś jedynym ukrytym wstydem mojego życia. Do mojej matki wolałbym nie stosować hyrkanicznego światopoglądu. Moja matka, matka króla — zwykłą ladacznicą. Ohydne!

JULJUSZ II A więc i ty nawet masz ukryte świętości na dnie twego pragmatyczno - zbrodniczego serca? Nie spodziewałem się.

HYRKAN IY Ojcze święty — proszę nie wtrącać się w nieswoje sprawy. *(Do 2-giej matrony)* Mamusiu radzę ci idź stąd i więcej nie wchodź mi już w drogę. Wiesz, że po ojcu wziąłem temperament krewki i gwałtowny.

2-GA MATRONA A gdybym była kapłanką miłości w twojem państwie? Dawniej księżniczki syryjskie umyślnie oddawały dziewictwo nieznajomym za parę sztuk miedzi.

HYRKAN IV To było dawniej i dlatego było to piękne. Tyś nie zaczęła od tego. Ty, byłaś utrzymanką naszych zidjociałych arystokratów i opasłych semickich bankierów. Nawet niewiem czyim jestem synem — ja król. Ohydna historja,

2-GA MATRONA Co cię to obchodzi. Tem większa twoja zasługa, że z nicości wydźwignąłeś się aż na wysokość tronu. Błazeńskiego, ale zawsze tronu.

HYRKAN IV Wolałbym jednak lepiej znać moją geneologję i nie gubić się w domysłach.

2-GA MATRONA Jesteś śmieszny. Cóż cię obchodzi to czy jesteś Arją czy Semitą, czy Mongołem. Moim kochankiem był też ambasador Niebieskiego Państwa książę Tseng. W dzisiejszych czasach...

HYRKAN IV Milczeć — nie doprowadzaj mnie do wściekłości.

JULJUSZ II Zwyczajny pragmatyczny snobizm. Więc nawet w Hyrkanji są nieistotne problemy. Nie — Napoleon miał rację: recherche de paternité interdite.

POSĄG Cha, cha, cha! Hyrkan i problem matki to jest już zbyt śmieszne.

HYRKAN IV Idę, bo nie chcę nowego skandalu. Gdybym nie był incognito inaczejby się to skończyło. *(Idzie ku drzwiom i wychodzą razem z Bezdeką i Tetrykonem).*

2-GA MATRONA *(biegnąc ku drzwiom)* Hyrkanie, Hyrkanie! Mój synu! *(Wybiega).*

JULJUSZ II *(do Posągu)* A to dopiero bigos! I cóż ty na to, moja córko?

POSĄG Wiedziałam, że nie obejdzie się bez dysonansów. *(Za sceną słychać strzał i straszliwy ryk Hyrkana IV).*

JULJUSZ II Cóż to znowu Jakaś piekielna niespodzianka. Pobyt w Niebie uczynił zbyt czułemi moje stalowe niegdyś nerwy. Odwykłem od strzałów. *(Matka Elli ani drgnęła).*

POSĄG Cicho. Z Pawłem wszystko jest możliwe. Czekajmy, chwila jest naprawdę dziwna. Czuję niezwykłe, nieuklidesowe napięcie całej przestrzeni Świat cały skurczył się do rozmiarów pomarańczy.

JULJUSZ II Cicho — idą. *(Wbiega Bezdeka z rewolwerem w ręku, za nim 2-ga matrona).*

BEZDEKA Zabiłem go. Pomściłem śmierć biednej Elli.

JULJUSZ II Kogo? Hyrkana?

BEZDEKA *(obejmując 2-gą matronę)* Tak. A wiecie co mnie zdegustowało do niego najbardziej. Oto ta scena z matką. Nie pamiętam mojej matki, ale czuję, że takbym z nią nie postąpił. Jak absolutyzm życiowy, to absolutyzm życiowy. Sam mnie bestja sprowokował.

JULJUSZ II No dobrze — to jest bardzo pięknie z twojej strony, mój synu. Ale co będzie dalej?

BEZDEKA *(do 2-giej matrony)* Zaraz. Przedewszystkiem proszę cię na pamięć twego syna, a mego przyjaciela: uważaj mnie za twego drugiego syna. Tamten był niegodny ciebie. Matrona — ladacznica — czyż może być lepsza matka dla mnie.

2-GA MATRONA *(całuje go w głowę)* Dziękuję ci Pawle — mój synu, mój prawdziwy drogi syneczku.

BEZDEKA Dosyć. Idziemy.

JULJUSZ II Ale dokąd? Co zrobimy bez tej kanalji Hyrkana? Gorzej — co zrobimy bez Hyrkanji? Te-

raz gdy nasze hyrkaniczne pożądania doszły już do szczytu, rozwydrzyły się, że tak powiem do maximum?

BEZDEKA Ech — widzę, że cały dowcip wywietrzał z głowy Waszej Świątobliwości. Któż jest godniejszym królem Hyrkanji jak nie ja? Któż jest większym absolutystą życiowym odemnie? Dajcie mi cały świat, a zduszę go w miłosnym uścisku. Teraz stworzymy dopiero coś piekielnego. Czuję siłę stu Hyrkanów w sobie. Ja Paweł Hyrkan V-ty. Ja nie będę błaznem, jak tamten. Precz z łachami. *(Kopie królewskie szaty i miecz na podłodze)* Ja wam stworzę naprawdę rozkoszny kącik w Nieskończoności świata. Sztuka, filozofja, miłość, nauka, społeczeństwo — jedna wielka kasza. I my, jak wieloryby tryskające rozkoszą — a nie jak podłe robaki, będziemy pławić się w tem wszystkiem po uszy. Świat nie jest zgniłym serem. Istnienie jest piękne zawsze, o ile się pojmie naprawdę jedyność wszystkiego we wszechświecie. Precz ze wględnością prawd! Tego Chwistka ukatrupię pierwszego. — Będziemy gnać w rozpalonym wichrze, w samych bebechach absolutnej Nicości. Zapłoniemy jeszcze jak nowe gwiazdy na pustce bez dna. Niech żyje skończoność i ograniczoność. Bóg nie jest tragiczny, on się nie staje — on jest. Tylko my jesteśmy tragiczni, my ograniczone Istnienia. *(Innym tonem)* Mówię to jako dobry katolik i myślę, że nie obrażam tem uczuć Waszej Świątobliwości. *(Tonem poprzednim)* Stworzymy razem czysty nonsens w życiu, a nie w Sztuce. *(Znowu innym tonem)* Hm — możliwe, że odpowiednio definjując dadaizm... *(Krzyczy)* Och nie — to jest ohyda! Wszystko to są różne nazwy na jedną wielką obrzydliwą słabość. Zupełnie na nowo — wszystko na nowo! *(chwyta się za piersi)* Zmęczyłem się. Biedna Ella! Czemu ona nie dożyła tej chwili. *(Zamyśla się głęboko).*

POSĄG Mówiłam, że z Pawełkiem wszystkiego można się spodziewać.

JULJUSZ II Ale mnie nie opuścisz dla niego, moja córko.

POSĄG Nigdy. Paweł jest dla mnie zbyt intenzywny — zbyt młody. *(Całuje Juljusza II-go w rękę).*

JULJUSZ II Boję się tylko czy pozytywne rezultaty odpowiadać będą tym obietnicom. Boję się humbugu.

POSĄG Ja także — trochę. Ale zawsze spróbować warto.

BEZDEKA *(budząc się z zamyślenia)* A ty Ojcze Święty: czy jedziesz z nami? Czy w Niebie dadzą ci przedłużenie urlopu?

JULJUSZ II Powiem ci prawdę — oni w Niebie uważają, że wogóle powinienem siedzieć w Piekle. Tylko rozumiesz: jako papieża nie wypada im, mnie... tego... wiesz? Dlatego dają mi urlop na jakąbądź planetę bez żadnych trudności.

BEZDEKA To świetnie. Bez ciebie, piekielny starcze nie mógłbym już wytrzymać. Wziąłeś mnie szczerością twoich przemian wewnętrznych. Tylko biedna Ella — gdyby tak można ją wskrzesić! Cóżbym dał za to w tej chwili. To on mnie zasugestjonował: ten przeklęty Hyrkan. *(Ella zrywa się nagle odtrącając matkę).*

ELLA Ja żyję! Ja tylko byłam ogłuszona. Jadę z tobą! Będę królową Hyrkanji!

BEZDEKA *(obejmując ją)* Co za szczęście, co za bezdenne szczęście. Moja najukochańsza: przebacz mi. *(Całuje ją)* Bez ciebie Hyrkanja nawet byłaby dla mnie ohydnym snem tylko.

MATKA *(wstając, ze łzami)* Poczciwy pan Paweł. Ja wiedziałam, że pan nie opuści biednej Elli. *(Paweł podchodzi do niej i całuje w ręce).*

BEZDEKA Przybrana matko i teściowo: biorę was obie do Hyrkanji. Umiem ocenić rady starszych kobiet, które wiele przeżyły. Nawet wujów — tych dwóch starych kretynów weźmiemy też ze sobą. Idźmy — bądź co bądź ten Hyrkan otworzył nam nową drogę. Niech pamięć jego będzie dla nas święta.

JULJUSZ II Co za wspaniałomyślność, co za wspaniałomyślność. Jest to jeden z piękniejszych dni mego zagrobowego życia. Jednak Bóg jest tajemnicą niedocieczoną. (*) Chodź, moja córko. *(Podaje rękę Posągowi).*

BEZDEKA Matrony naprzód — za 10 minut odchodzi Hyrkanja Express — musimy się spieszyć. *(Matrony wychodzą mijając się z Tetrykonem).*

TETRYKON Właśnie Jego Królewska Mość puścił ostatnią parę w moich objęciach.

BEZDEKA *(podając rękę Elli)* No i niech tam ziemia będzie mu lekka. Ja teraz jestem królem Hyrkanji. I choćbym na głowie miał stanąć i przewrócić sobie i innym kiszki, spełnię swoją misję na tej planecie. Rozumiesz?

TETRYKON Słucham Waszą Królewską Mość. *(Bezdeka z Ellą wychodzą. Za nimi idzie Juljiusz II z Posągiem).* (+)

JULJUSZ II *(idąc)* Nawet najgorsza społeczna blaga tego łotra ma w sobie dziwny urok skończonego dzieła sztuki. Ciekawy jestem czy zdołam stworzyć nowy centr artystyczny w tej piekielnej Hyrkanji.

POSĄG W kwestjach sztuki jesteś potęgą wszechmocną Ojcze Święty... *(Wychodzą, za nimi Tetrykon. Pączki i ubranie króla pozostają na środku sceny).*

KONIEC.

Kwiecień 1922.

ST. IGN. WITKIEWICZ

DROGA.

Myśli artysty o sztuce nie są niczem obowiązującem, bo dziś pracownika sztuki przekreśla jego wczoraj i będzie przekreślone przez jutro. Prawdę powiedzieć można tylko o drodze przebytej. Zasady, na drodze tej zdobyte, to uogólnienie zebranych doświadczeń.

Jak każdy — z farby, wyciśniętej z tuby i nabranej na pędzel, usiłowałem w dawnych bardzo już latach sklecić »naturę«, zrobić na płótnie »słońce«, kazać wibrować powietrzu i t. p Usiłowałem być realistą.

Im bliżej naturę w czasie tym poznawałem, tem mocniej począłem wyczuwać bezsilność środków jakimi operuje malarz w obliczu blasku, potęgi i chaotycznego, zawrotnego bogactwa życia. Doszedłem wreszcie do przekonania — że

albo malarstwo moje będzie kłamstwem, albo realizm w sztuce jest niemożliwością.

Postawienie zagadnienia w tej formie było już jego rozwiązaniem. Materjał malarski, farby w tubkach, pędzle i płótna, z którymi wiąże mnie prawie seksualne rozmiłowanie, począłem zużytkowywać w sposób dużo skromniejszy: robić na płaszczyźnie płótna obraz i uzyskiwać środkami, jakimi rozporządzam, jaknajbogatszą gamę form i barw. — Doszedłem do obrazu dekoracyjnego, to jest doszedłem do tego miejsca, na którem obraca się obecnie w kółko większość wyznawców »nowej sztuki«.

Boć zasada »konstruowania obrazu« jest bodaj że po dziś dzień pierwszem słowem pacierza tych, których tak bezpodstawnie nazywa się u nas »futurystami«! Zapał dla dekoratywności odsunął mnie mocno od malarstwa sztalugowego: szukałem sposobności (i znajdywałem czasem) malowania fresków; skonstruowałem sobie teorję o nieuniknionym zaniku malarstwa sztalugowego i o mającym nastąpić podporządkowaniu się malarstwa i rzeźby architekturze i jej prawom. — Okres ten trwał tak długo, aż zacząłem zauważać, że formy, któremi się posługuję, i kolory, których używam, poczynają się powtarzać. Zrozumiałem, że wlazłem w ślepą ulicę. — A kiedy spojrzałem znowu pewnego dnia na naturę, dla wzbogacenia i rozszerzenia skali środków — stało się jasnem dla mnie, że z malarstwem, czy rzeźbą dekoratywną — skończyłem. Pojąłem to, co mógłbym tylko nazwać zjawą, czy wizją natury. — Chwila, w której epizody życia objawiają się nam, jako zamknięta, skończona i konieczna harmonja.

Doszedłem do przekonania, że:

nie należy konstruować obrazu, lecz rekonstruować wizję.

Należy dążyć do tego, aby zjawisko zostało bez reszty i bez dodatków zrekonstruowane. Umieć malować — znaczy dla mnie: tak dobrze znać właściwości materjału malarskiego, ażeby w czasie realizowania obrazu nie rozpierzchła się pierwotna wizja.

Uznanie tej zasady »wizyjności« wyklucza zasadę dekoratywności. Punkt wyjścia jest zgoła inny. Nieważnym jest efekt końcowy obrazu, jego »kompozycja« — ważną jest tylko jego prawda początkowa. Jego budowa nie podporządkowuje się znanym już, uznanym i wynalezionym prawom kompozycji; Każdy nowy obraz stwarza nowe prawa i nowe zasady kompozycyjne. Nie operuje znanemi już formami i zestawieniami barw, lecz stwarza nowe.

I oto tutaj rozpoczyna się praca najtrudniejsza: kontrola ustawiczna i pilna każdego pociągnięcia pędzla, każdego sformowania bryły. Należy baczyć, czy naprawdę wszystko, czem się posługuję, jest mojem. Należy chcieć, aby tak było,

należy chcieć być oryginalnym.

Im silniejsza jest ta zdolność eliminowania ze swojej pracy pierwiastków obcych, tem silniejszym jest rezultat.

HENRYK GOTLIB.

DACHY

Wyżej!

Płaszczyzny kręte, piramidy piętr,
Płaszczyzny wirujące, płaszczyzny wznoszące,
Figurotwórcze.
Masywnej przestrzeni
Skręt,
Rodzących się miast
Kurcze.

W żywym patosie konstrukcji, w geometrycznym wymiarze,
Wspina się, urastając, sześcienna dusza stolic.
Warczy windami rozmachu, zawisa na lewarze,
Wskoczy! Drabiną radjo na szczyt się wygramoli.

Z pod konwulsyjnej sieci drutów się rozprzestrzenia,
Bucha wściekłością linij, prostopadłością pionu;
Triumfem wyniosłości rozpręża łuk sklepienia,
Jak rozkosz łechce bezmiar igłą piorunochronu.

W chmurach zawiesza wierzchołki, jak gigantyczne wahadła
Kołysze się — przystaje — osiada w formach narożnic.
Wyżej! Sztabami ramion roztrącę ulic gardła,
Prężność rozkręcę palcami, jako korbami opornic.

Jak elektryczność błyśnie, podskoczy murem w górę,
Przestworem napęcznieje olbrzymi miasta kolos.
Rozniesie wszystkie place, rozsadzi mas strukturę,
Wypnie, jak lane przęsło, nieskończoności koło.

W fundament,
W żelazobeton posad
Ruń
Sztychami wiru!

Już
Pęd
Zębatych trybów
Kół
Wwierca się w fabryk brzuch.
W dół
Rwie
Rowami
Szybów.

Świstem drgających świdrów,
Oskardów ciętym kłem,
Skrą,
Mechanicznym łbem,
Ciśnieniem miljon atmosfer
Uderz
W globu centralny
Nerw!

I znów
Prostotą zakrzepłych form
Wydźwignij się do chmur miarowy aparacie.
Nad hut czerwone nisze, nad falujące blachy,
Kiedy godzinę 6-tą syreny fabryk odhuczą,
Płyń w zmierzch stalowy nieba i gwiazd szemrzącą ciszę,
gdzie:

Kuczą
Dachy.

JULJAN PRZYBOŚ

ZWIASTOWANIE

Starły się ze sobą domostwa szczerząc zęby zajadle
wykrzyczeć chcą z trzew rozpalonych skalaną w mieście [hostyę
i znów się w stawów srebrzystych przeglądać czystem [zwierciadle
te same łuki żarliwe rozpinać znowu nad mostem

Daremnie się krztuszą dziś w halach pod płonących lamp [dygotem
rżący ludzie w półnago gryząc żelazo szczękami
ścierki sztandarów maczając w krwawicy zmieszanej wraz [z potem
skomlą w kotłach syczących drąc niebo czarnemi rękami

Nie skurczy się żadna z przestrzeni w płachtę tłumiącą płacz
ani upały rozgrzanych maszyn nie zciszą obłoków
Pan deszczów wysokich rozeprze ucisk transmisyi i tłoków
i zrzuci na trąd robotników chłodny niebieski płaszcz

Ale w chorągwi łopocie szelest płynących słodyczy
owionie tłumy spokojem głębokich rzeczy i snów
Pan deszczów wysokich te gwiazdy w niemym uśmiechu [policzy
i zejdzie na glebę piaszczystą — i będzie krzyczał znów.

BOLESŁAW DAN

Wiedeń, 1 maja 1923.

Z GÓRNEGO ŚLĄSKA

Kolumnada kominów, galerje z żelaza,
dach z chmur
co parują ze spoconej skóry,
ognia kazanie, siły zaraza,
z mięśni mury.

Będziemy węgiel tłomaczyć na bajkę.

Z czarnych jelit ziemi
wydobędziemy pałac ze złota
bólami które nie bolą
cudem niezawodnej alchemji:
wolą.
Okolimy go wiarą bez mar,
zaludnimy go myślami bez nocy.
W ogrodzie z tłumu czerwonych warg
na poduszkach z pieśni będziemy odpoczywali.
Co cień zagasi, to uśmiech zapali.

Będziemy węgiel tłomaczyć na złoto,
złoto na bajkę.

JAN ALDEN



HENRYK GOTLIB RACHELA PRZY STUDNI



HENRYK GOTLIB PEJZAŻ PODMIEJSKI

(140)



HENRYK GOTLIB AKT



HENRYK GOTLIB UŚCISK



A. ZAMOYSKI: GŁOWA Hr. WALTERSKIRCHEN

MÓJ FRYZJER

Niedawno jeszcze stał przed lustrem
fechtował brzytwą rąbiąc wąsy —
a kiedy dziś mydlany niósł krem
krzyknął — i poraz pierwszy wstrząsł się.

A kiedy goście wyszli — (spadły
letnich wieczorów lila zmierzchy —)
składał pospiesznie prześcieradła
i nucił — gdzież te dnie co pierzchły?

Potem zdjął prędko kamizelkę
odrzucił krawat i kołnierzyk
a z pod koszuli skrzydła wielkie
wyjął w powietrze — i uderzył.

Jakoś zrobiło się że sufit
pokrywy zepchnął biały deseń
i gwiazdy w granatowej lufie
migały marząc się jak przez sen.

I głos był: »dzisiaj inny order
i inne lustra staną wszędzie:
dziś roześmianą słońca mordę
brzytwą zachwytu golić będziesz!«

I widział krem na wąsach komet
i najpiękniejsze świata wizje —
gdy w snopach gwiazd płonącą słomę
przerzucał nożyczkami fryzjer.

MIECZYSŁAW BRAUN

EMILE MALESPINE

SPOSÓB UŻYCIA

Wziąć kąpiel parową
Zamówić idee bardzo krótkie
Wyleczyć sobie zęby przed pisaniem
Gotować natchnienie na małym ogniu
Obcinać sobie paznokcie łaciną
Zatkać sobie uszy słowami
Otworzyć kurek esencji.

GUY LA ROCHELLE.

WYPRAWA KRZYŻOWA.

Oto Amerykanie
krzyżowcy w kolorach ziemi
budzący armje w całunie niebiosów
Oni w żelaza armat swoją duszę wlali
i złoto w jedno ze słońcem stopili

Druhy uwolnić trzeba grobowiec Chrystusa

Hola! ho! ho! z parowców
Francja to kraj grobowców
żywego ciała dani
statek staje w przystani
Z żałobnego okopu
powstań z poległych potopu
Ludu-Chrystusie pokutny
ludu mój smutny.

Przełożyła ANNA-LUDWIKA CZERNY

SERGIEJ JESSIENIN

PRZEMIENIENIE

1.

Chmury migocą,
Niebo topi w złocie wsie...
Śpiewam i krzyczę:
Panie, ociel się!

Przed twą bramą na nowiu
Głuchy mój głos je:
Gwiazdami spowij
Jałowicę Rosję.

Z za chmur cię ręka moja wywleka,
Burzą pieśni skrzy się,
Niebieskiego mleka
Daj nam dzisiaj.

Groźnie grzmi twój grom.
Plusk skrzydeł mnogi.
Nową Sodomę
Spopiela ogień.

Lecz twardo po niwie wód
Pod pański grzmot
Nowy z czerwonych wrót
Wychodzi Lot.

2.

Dlatego to tak głośno
Świerszcz śpiewa skryty w mchu,
O tym, jak twarzą rosną
Okapał zboża wschód;

O tym jak Matka Święta,
Na chmur wybeigłszy skraj,
Zwołuje z łąk cielęta
W zielony, jasny raj.

Od rana nad ulewą
Już słyszę trąby głos.
Zwiastuje ranną mewą
On ziemi kres i los.

„O, wierzcie, mrok się spieni,
Jak skowyt przyjdzie sen.
Nad lasem się oszczeni
Półksiężyc złotym psem.

Zielenią innej łąki
Porośnie ziemi miąższ.
Trzepocącym się skowronkiem
Upadnie gwiazda w gąszcz.

I powypełza z kłosów
Pszenicznych ziaren rój,
Ażeby pszczelim głosem
Ozłotoniwić znój...“.

3.

Hej, Rosyanie!
Łowcy wszechświata,
Siecią zorzy czerpiący niebo —
Trąbcie w trąby.

Pod pługiem burzy
Ryczy ląd.
Wali skały złotozęby
Orkan.

Nowy siewca
Idzie przez pola,
Nowe ziarna
Rzuca w skiby.

Jasny gość do was w kolasie
Jedzie.
Po chmurach stąpa
Źrebica.

Uprząż na kobyle —
Błękit.
Dzwonki na uprzęży —
Gwiazdy.

4.

Ścichnij ty wietrze, przestań grzmieć,
Nie szczekaj szklana rzeko,
Z nieba przez rzadką czerwoną sieć,
Jak deszcz kapie mleko.

Od mądrości puchnie słowo,
Tłuste wykłoszą się zboża.
Nad chmurami, jak krowa
Ogon zadarła zorza.

Widzę cię stąd
Szafarzu szczodry,
Nad ziemią czapką
Zwiesiłeś niebiosa.

Dzisiaj
Słońce, jak kot
Z niebieskiej jodły
Złocistą łapką
Trąca mi włosy.

5.

Przyjdzie on, nasz gość niebiański,
Dojrzał czas i pust' nasz dom.
Z poczerniałej męki pańskiej
Wypadł gwóźdź zjedzony rdzą.

Od południa aż po wsze dni,
U niebieskich stojąc bram,
Jako wiadra dzień powszedni
On napełni mlekiem nam.

I odnowa i odnowa,
Sławiąc kraj nieziemskich stron,
Będzie ruchem gwiazd zwiastował
Srebrnoziarny polom plon.

A gdy znów nad Wołgą księżyc
Skłoni twarz za płotem chat —
W złotej łodzi zucznie tężeć
I odpłynie w jasny sad.

I jak łona swego owoc
Na niebiańskiej łaski znak
Zrzuci z nieba jajko-słowo
W którym żywy wschodzi ptak.

przełożył BRUNO JASIEŃSKI.

Z ZAGADNIEŃ RECYTACJI

Podczas, gdy o wszelkich innych gałęziach sztuki pisze i mówi się wiele (może zawiele), to dookoła recytacji, sztuki mówienia, cisza zupełna.

Toteż, korzystając z okazji wieczoru recytacyjnego, Kazimiery Rychterówny, jednej z najwybitniejszych przedstawicielek i krzewicielek sztuki mówienia w Polsce, pragnę ciszę tę przerwać, i poddawszy ściślejszej analizie elementy jej twórczości, poruszyć szereg zagadnień naszej sztuki.

Głos Rychterówny, ten instrument i zarazem materjał artysty mówiącego, posiada barwę jędrną i soczystą, przyśpiew dźwięczny i melodyjny, a skalę wyjątkowo szeroką, o szczególnie pełnym rejestrze dolnym. Umiejętność oddechu i opanowanie głosu do najdrobniejszych drgnień, w całej skali, od tonów najwyższych do najniższych, od szeptu do pełnego forte, pozwala artystce rozprowadzać słowo czyste i wyraźne w najodleglejsze części sali.

Doskonałym tym instrumentem rzeźbi recytatorka słowo, modeluje je, dając mu wielka swą inteligencja — kształt, a swą zdolnością wzruszania się, przejęcia się — zabarwienie uczuciowe, przesubtelne i przerozmaite. Ta **zdolność wzruszania się,** przejęcia się wygłaszanym utworem, w połączeniu z używaniem całej skali głosowej, tworzy owo bogactwo barw, wdzięków, tempa, melodyj, które sprawia, że utwór, mówiony przez Rychterównę, żyje, że go nietylko słyszymy, ale oczyma duszy widzimy, nieomal dotykamy.

Gdzie wygłaszany utwór tego wymaga, zdobywa się recytatorka na prawdziwy, szlachetny patos. Na czemże ten patos polega i co odróżnia go od t. zw. fałszywego patosu, tej plagi naszych scen i estrad?

Patos prawdziwy tworzą trzy składniki: pierwsze to niesłychanie poprawne wymawianie głosek, zgłosek i wyrazów, przy pełnem uszanowaniu akcentu wyrazowego (gramatycznego); drugie to rozszerzenie tonu, a więc przedłużenie samogłosek, przedewszystkiem samogłoski, na której akcent wyrazowy spoczywa; trzecie to wzmocnienie afektu, a więc zabarwienia uczuciowego. To ostatnie pragnę bliżej określić: nie zmienia się oczywiście jakość zabarwienia uczuciowego, a jedynie jego natężenie. W szczególności nie będzie go nigdy w słowach uczuciowo obojętnych; będzie tylko tam, gdzie byłoby nawet w mowie potocznej, ale tam silniejsze, mocniejsze.

A **patos fałszywy,** ten patos, którym nas dzisiaj w przeważającej liczbie wypadków karmi teatr, ilekroć gra t. zw. »wielki repertuar«? Przedewszystkiem to ta przeklęta »łezka«, która sprawia, że zamiast czystej, pełnej samogłoski, otrzymujemy jakieś zawijasy, dla których trudno o znak graficzny. »Słońce« zamienia się w jakieś »słouńce«, »kocham« w jakieś »koucham«, itp. Zdarza się nadto nieraz, że aktor (recytator), czując, że trzeba inaczej mówić, niż w mowie potocznej, gawędzie, czy komedji, rozbija stojące obok siebie spółgłoski przez wstawienie między nie krótkiego »e« i zamienia n. p.: »królowo« w »kerólowo« lub »kerólouwo, »serce« w jakieś »serece«, »ciemności« w »ciemeności. Drugi składnik fałszywego patosu, to — zamiast wzruszenia się, przejęcia się słowem wygłaszanem, wzruszenie się sobą, swoim głosem, które powoduje barwienie uczuciowe słów uczuciowo najzupełniej obojętnych, a trzecie to zamiast wzmocnienia afektu, barwy uczuciowej słowa, wzmocnienie siły głosu, krzyk. »Łezka« kapie, samogłoski zwijają się w najdziwaczniejsze kształty, aktor płuca sobie wydziera, a patosu, jak nie było, tak nie ma. Przytem zatraca się częstokroć akcent wyrazowy, przedewszystkiem w słowach jednozgłoskowych.

Zachowanie zaś **akcentu wyrazowego,** jest niewzruszalną, zawsze i bezwzględnie obowiązującą zasadą. Nie ma ono nic wspólnego z akcentem logicznym. Słowo, okres, czy zdanie nawet mogą być logicznie zupełnie niepodkreślone, mogą być »puszczone«, a akcent wyrazowy mimo to musi być zachowany. Nie ma na to wpływu także tempo, które może być prestissimo, słowa mogą buchać, jak lawa, mogą gnać jedno drugie, a mimo to akcentu wyrazowego nie wolno zatracać i słowo każde musi mieć swój byt samoistny. Jest to zasada, o której niestety przeważna większość aktorów zapomina, i dlatego co chwila słyszymy ze sceny, czy estrady takie n. p. kwiatki: »śmierć i wyzwolenie« zamienia się w »śmierdzi wyzwolenie«, »miłość i sława czeka na ciebie« w »miłości sława czeka na ciebie«, »struny harfy złotej« w jakieś »strunearfy złotej« itp.

U Rychterówny, której patos jest prawdziwy i szlachetny, i która akcentu wyrazowego nigdy nie zatraca, zauważyłem odnośnie do tego akcentu jeden brak: jest nim »krakowianizm«, polegający na zbyt gorliwem i mechanicznem stosowaniu zasady akcentu gramatycznego na drugiej zgłosce od końca. Recytatorka wymawia n. p. »ujrzáłbyś«, z akcentem na »a«, zamiast, jak być powinno z akcentem na zgłosce pierwszej »újrzałbyś«. Jest to gramatycznie błędne: »byś« jest suffiksem (tybyś ujrzał) i nie ma żadnego wpływu na akcent czasownika. Mógłby ktoś powiedzieć: artysta nie ma obowiązku trzymać się ściśle gramatyki. Odpowiadam: przedewszystkiem to kwestja, w której można być innego zdania, a powtóre odbiegając od przepisów gramatyki, musiałby mieć artysta jakieś po temu powody inne, artystyczne. Tymczasem te powody przemawiają właśnie za uszanowaniem gramatyki. Skoro gramatyka daje nam tu wyjątkowo prawo wprowadzenia rozmaitości

w jednostajność akcentu gramatycznego polskiego, co bezwzględnie przyczynia się do barwności słowa, to dlaczego, wbrew gramatyce, dobrowolnie się tej rozmaitości pozbawiać?

Duża muzykalność pozwala Rychterównie na wydobycie wszystkich walorów muzycznych wygłaszanego utworu, w pierwszej linji na wydobycie rytmu, przy równoczesnem przezwyciężeniu rymu.

Dlaczego należy **wydobywać rytm,** a **przezwyciężać rytm?**

Rytm jest tem, co nas — szczególnie dzisiaj — w pierwszym rzędzie interesuje tak w życiu, jak w sztuce, we wszystkich jej objawach. Szukamy rytmu życia, rytmu linji w malarstwie, rytmu płaszczyzn w rzeźbie, rytmu dźwięków w muzyce, rytmu ruchu w tańcu i t. d. W poezji zaś, tak w mowie wiązanej, jak i niewiązanej, jest rytm najistotniejszą podstawową cechą słowa-stylu każdego poety, względnie poszczególnego danego poety utworu. Rytm tworzy z mowy — poezję, jest jej istotą i warunkiem.

A rym? **Rym** jest składnikiem poezji nieistotnym, może być, może go nie być. Poezja istnieje bez niego, jest on cechą jej drugorzędną. A dalej, przez wydobywanie, wybijanie rymu, zatraca się sens zdania, utworu; zatraca się przedewszystkiem tam, gdzie rymujące się słowo nie tworzy końca zdania, względnie myśli, co jest regułą w nowszej poezji. Mógłby ktoś powiedzieć: skoro poeta utwór swój rymował, to widocznie chciał, aby ten rym był, aby go słyszano. Odpowiadam: oczywiście; ale rym nie wybijany, przezwyciężony nie ginie przecież, on jest i mimo przezwyciężenia go swoją rolę spełnia. I jeszcze jeden moment: jeżeli nie przezwyciężymy rymu, nie wydobędziemy także istotnego rytmu. Wybijając rym, z konieczności wybijamy rytm, a to jest co innego, niż jego wydobycie. Zachodzi tu ten sam stosunek, co w muzyce między wydobyciem rytmu, a wybijaniem taktu, które niszczy zupełnie sens i myśl utworu.

Nad kwestją tą zatrzymałem się dlatego, ponieważ »unoszenie się na resorach rytmu i rymu« spotykamy aż nazbyt często u naszych aktorów i recytatorów. A to »unoszenie się na resorach rytmu i rymu«, ma jeszcze jedną właściwość: czuje ono głęboki pociąg do fałszywego patosu i łączy się z nim przeważnie w całość prawdziwie potworną.

Dalszą dodatnią cechę wymowy Rychterówny stanowi bogactwo i różnorodność wznoszeń i spadków głosu. **Wznoszenia i spadki głosu** są w mowie tem, czem w piśmie znaki interpunkcji, łącznie z nawiasami i cudzysłowem. — Różnorodność wznoszeń i spadków głosu, która znacznie przewyższa różnorodność znaków pisarskich interpunkcji, w odróżnieniu od, często niestety spotykanej izotonji (t. j. zawsze lub prawie zawsze jednakowych wznoszeń i spadków głosu), różnorodność ta tworzy w połączeniu z rozmaitością tempa, podstawę modulacji głosu, która dopiero mowę zamienia na wymowę.

W ścisłym związku z wzniesieniami i spadkami głosu pozostaje kwestja pauzy.

Pauza, przerwa w mowie, chwila milczenia należy do sposobów wyrażania myśli bardzo — wymownych. Pauza, użyta przed wypowiedzeniem słowa czy zdania, na którem szczególny nacisk chcemy położyć, nacisk ten potęguje. Pauza, użyta po słowie czy zdaniu, na którem szczególny nacisk położono, lub które szczególnie mocno uczuciem zabarwiono, pozwala słuchaczowi przeżyć nastrój wywołany tem zdaniem. Pauza rozdziela różnorodne nastroje, pauza wzmacnia zaciekawienie, pauza pozwala ochłonąć po silnem wzruszeniu, pauza wiąże nastroje nieoczekiwane (szczególnie pauza przy dalszem mówieniu na tym samym wydechu), pauza dopowiada niewypowiedziane, pauza pozwala wyobrazić sobie akcję która wywołała następujące po niej zdarzenie czy uczucie. Jednem słowem pauza spełnia zadania różnorodne i walnie potęguje wrażenie mową wywołane. Jak tej pauzy używać, gdzie i jak długa ona ma być, o tem niepodobna teoretycznie rozprawiać. Tutaj przewodnikiem artysty może być tylko jego inteligencja, doświadczenie, talent. Możnaby jedynia najogólniejszą postawić zasadę: dużo, długich pauz.

Rychterówna oczywiście pauzy używa i używa jej umiejętnie. Mam jednak wrażenie, że pauzy jej są zbyt rzadkie i zbyt krótkie.

Na wstępie podniosłem, umiejętność Rychterówny rzeźbienia, modelowania i barwienia uczuciowego słowa, umiejętność niezwykle cenną. W tym jednak kierunku, wychodząc ze słusznego bezwzględnie założenia, że każde zdanie, każde słowo nieomal posiadać winno swój własny dorębny kształt i ton, swoiste zabarwienie, recytatorka idzie, zdaniem mojem, za daleko, nadając poszczególnym zdaniom czy słowom, ton zbyt indywidualny, barwę nazbyt jaskrawą, burząc przez to **zasadniczy ton** całego utworu, czy jego części, który to ton, koloryt zasadniczy w pierwszej linji winien być utrzymany. — Temu zasadniczemu tonowi, kolorytowi, tej zasadniczej barwie całości muszą być podporządkowane barwy i tony szczegółów, inaczej powstanie szereg obrazów lub obrazków, niepowiązanych, nieskoordynowanych, a nie będzie całości. Prawdą jest np., że »rosy lśniące« powinny lśnić, ale jeżeli »dusza śladem *tęsknicy* rosami płynie lśniącemi na łąkach«, (Kasprowicz: »Moja pieśń wieczorna«), to rosy te nie powinny lśnić zbyt silnie, bo od ich blasku rozwieje się gdzieś »tęsknica«, o którą wszak w danym obrazie chodzi. Im większy obraz, im bardziej na ton jeden, jedną dominującą barwę nastrojony, tembardziej barwy poszczególnych jego składników muszą być przytłumione, sharmonizowane z dominantą, która winna być konsekwentnie zachowana. — Rychterówna rozmiłowana w każdym szczególe wygłaszanego utworu, cyzeluje nieraz szczegół tak, jakby właśnie o niego

chodziło, czem desorjentuje słuchacza. Przez to zgromadzenie szczegółów, zatraca się, względnie osłabia się akcja wygłaszanego utworu.

Czem jest akcja? **Akcja** jest to kolejność zdarzeń, kolejność nastrojów, kolejność stanów psychicznych. Że zadaniem recytatora jest jak najpełniej wydobyć akcję, zawartą w wygłaszanym utworze, to uznawane jest prawie powszechnie. Dlaczego? Dlaczego właśnie akcję wydobyć należy?

Sądzę, że dlatego, ponieważ w życiu, zawsze i wszędzie interesuje nas przedewszystkiem to, co się dzieje! Gdzie się dzieje, kto jest tego działania aktorem, interesuje nas tylko o tyle, że zależnie od tego, gdzie się dzieje i kto działa, dzieje się inaczej. Przedmiot jako taki nie interesuje nas zazwyczaj zupełnie, a w szczególności nas nie wzrusza; interesuje, przejmuje nas to, co on robi, co się z nim dzieje, stosunek jego do innych przedmiotów czy zjawisk, a więc, krótko mówiąc, jego akcja.

Aby tę akcję wydobyć, trzeba bezwzględnie podporządkować szczegóły momentom istotnym tak, aby ich kolejność uwypuklić.

Jak już powiedziano, akcja to kolejność pewnych manifestacyj życia, a więc ruch. Stąd konieczność podkreślania, akcentowania, tych momentów, które ten pierwiastek ruchowy, kinetyczny, zawierają.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę zdanie gramatyczne, to dojść musimy do stwierdzenia, że momentem kinetycznym (ruchowym) w najszerszem tego słowa znaczeniu, będzie w niem orzeczenie (które w większej liczbie wypadków tworzy czasownik), zaś podmiot jako taki, (którym z reguły jest rzeczownik), reprezentuje moment statyczny. Możnaby zatem (pamiętając zawsze o omówionej wyżej konieczności zachowania zasadniczego tonu), następującą, najogólniejszą dać wskazówkę (nie formułkę zawsze obowiązującą!): podkreślać i barwić uczuciowo należy w zdaniu przedewszystkiem czasownik (orzeczenie), rzeczownik (podmiot) zaś w zasadzie nie powinien być podkreślony i barwiony uczuciowo.

Interesuje mnie w tej chwili specjalnie kwestja podkreślania, a nadewszystko barwienia uczuciowego rzeczownika, gdyż u aktorów i recytatorów naszych zauważam właśnie nadmierną skłonność w tym kierunku. Powiedziałem wyżej, że podkreślać, a przedewszystkiem barwić uczuciowo winno się tylko momenty kinetyczne, podkreślenie bowiem momentu statycznego gubi akcję, wstrzymuje ruch, a zabarwienie, wzruszenie się nim, tworzy fałsz. Stąd wniosek, że rzeczownik winien być podkreślony (barwiony) tylko wtedy, gdy w nim tkwi akcja.

Istnieje pewna ilość rzeczowników, w których implicite zawarta jest akcja. Są to rzeczowniki, jak n. p. wiatr, burza, grom, światłość, pęd, śmierć, martwota (zastygnięcie ruchu, ruch ujemny). Rzeczowniki, należące do tej kategorji, będą zawsze mogły być podkreślane i barwione uczuciowo. Inne rzeczowniki będą mogły być podkreślane wtedy, kiedy na skutek funkcji, jaka im w zdaniu przypada, wyrażać będą akcję, a więc przedewszystkiem użyte, jako orzeczenie i użyte w vocativie, w którym zawsze mieści się akcja (wezwanie do akcji lub akcja wołającego). Dochodzimy zatem do wniosku, że rzeczownik, który z jednej strony nie zawiera akcji implicite, i który z drugiej strony nie wyraża akcji na skutek swej funkcji gramatycznej w zdaniu, a więc przedewszystkiem, choć nie wyłącznie podmiot, nie powinien być podkreślony, a nadewszystko barwiony uczuciowo. *)

Tymczasem u aktorów naszych spotykam dziwną skłonność do podkreślania i przejmowania się właśnie podmiotem zdania. Istnieje zwłaszcza pewna grupa rzeczowników, która w szczególnej mierze to privilegium odiosum posiada. Do grupy tej należą wyrazy „wzniosłe", jak: dusza, serce, Polska, ojczyzna, korona itp. W zdaniach takich, jak: „serce moje pęka", „dusza kona (raduje się)", „Polska zmartwychwstała", „ojczyzna jest wolna", prawie zawsze aktor (recytator) cały nacisk, całe wzruszenie położy na rzeczowniku, i to tak silnie, że na orzeczenie, które jedynie wzruszenie może powodować, już mu tego wzruszenia nie starczy. Dlaczego? Przecież jeżeli mówię, że „serce moje pęka", to wzrusza mnie to, że „pęka", jeżeli mówię, że „Polska zmartwychwstała", to wzrusza mnie to, że „zmartwychwstała" i t. d. W podanych przykładach rzeczowniki nie zawierają implicite żadnej akcji, a użyte jako podmiot, żadnej akcji też nie wyrażają (wyraża ją orzeczenie), są więc momentem statycznym. Stąd, podkreślając je niszczy się akcję, a wzruszając się niemi tworzy się fałsz, skoro mówiący wzrusza się momentem żadnego do wzruszenia nie dającym powodu.

Dla uniknięcia nieporozumień, zaznaczę jeszcze, że o ile u Rychterówny spotykałem tu i ówdzie podkreślanie momentów, zdaniem mojem, statycznych o tyle nie zauważyłem barwienia uczuciowego momentów uczuciowo obojętnych.

Zauważyłem natomiast u niej nadmierną skłonność do **naśladowania dźwięków przyrody** (onomatopea). Sądzę, że onomatopei używać się winno jak najoszczędniej i tylko tam, gdzie doprawdy „inaczej nie można", a i wtedy nie powinna ona iść tak daleko, aby gubić słowo i w miejsce jego stawiać dźwięk nieartykułowany. Gubiąc słowo, gubimy podstawę naszej sztuki, którą jest: wygłoszenie słowa. W miejsce tego słowa nie dajemy zaś przeważnie niczego, gdyż głosem dźwięków przyrody naśladować niepodobna. Można, a względnie powinno się zaznaczać pewne podobieństwo do dźwięku naturalnego, suggerować pewne analogje, ale nie wolno silić się na naśladowanie. Zresztą, czyż naśladowanie natury jest Sztuką?

---

*) Wyjątkowo podmiot będzie podkreślony, aczkolwiek nie barwiony uczuciowo, w przypadku przeciwstawienia (n. p. *Bóg* osnuł przyszłe węzły, a *tyś* je rozstrzygła").

Omówiono powyżej cały szereg zagadnień, które w przeważnej swej części nie są nowe, z czego jednak nie wynika, aby były powszechnie znane, a w szczególności stosowane. Sposób natomiast ujęcia niektórych kwestyj może istotnie stanowić nowość. I jedne i drugie kwetje, z natury rzeczy, są omówione tylko szkicowo i zdaję sobie dokładnie sprawę z tego, że mogą, a nawet powinny wywołać szereg zastrzeżeń, czy sprzeciwów. Toteż artykuł niniejszy nie chce być niczem innem, jak tylko — początkiem dyskusji.

Marzec 1923. *ERNEST ADER*

SPORT A SZTUKA

Kryterja piękna, stosowane ogólnie, wywodzą się z rzeźby greckiej. Kształty człowieka nazywa się pięknymi wtedy kiedy zbliżają się do kształtów, które przekazały nam zabytki plastyczne Hellady. Rzeźba grecka była właściwie kopją najlepszych okazów rasowych, jakie artysta mógł spotkać wśród »sportowców« swojego kraju; instytucja »gimnazjów« gdzie koncentrowało się życie rozrywkowe Greka, ułatwiała dokładną obserwację. Ale ponieważ nasz sport posiada odmienne cele i odmienne środki niż sport grecki, musi on inaczej formować ciało człowieka. Toteż najlepsze okazy rasowe dzisiejsze muszą znacznie różnić się kształtami od najlepszych okazów rasowych greckich. W ślad zatem powinnyby zmienić się kryterja piękna fizycznego wogóle. Widowiska sportowe mogłyby tu odegrać poważną rolę. Narzucają one rewizję przekazanych pojęć i szkolarskich formułek i mogą przyczynić sie poważnie do zbudowania nowego systemu oznak piękna. Kobiety odczuwają już to piękno nowych kształtów dzisiejszego sportowca.

W artykule o cyrku (»Zwrotnica« Nr. 4 str. 122) powiedziano: «Żonglerstwo, tresura, akrobacja, obok właściwej swojej treści zawierają jeszcze elementy plastyki o przedziwnej sile działania. I to właśnie, że piękno plastyczne występuje w cyrku jako produkt uboczny, jako zjawisko leżące poza intencjami wykonawcy, to właśnie staje się źródłem zadowolenia artystycznego. Piękno plastyczne pojawia się tu tylko od czasu do czasu i to w sposób nieprzewidziany, wobec czego widz musi go szukać, musi czynnem uczestnictwem zapracować na wrażenie artystyczne. Ta konieczność szukania i to zadowolenie znajdywania stanowią jeden z najistotniejszych powabów przeżyć cyrkowych«. Słowa te dają się w całości zastosować także do widowisk sportowych.

Piękno ruchu które odnajdujemy w widowiskach sportowych, posiada jedną ważną właściwość swoistą: zawiera w sobie wolę o silnem napięciu. Sport jest walką w której chodzi o zwycięstwo. Znać to na każdym ruchu ciała. Wszędzie naprężenie, rytm, wola. Przechodzenie linji w inną linję, jednej pozy w następną pozę, piękno tego przechodzenia, przepływanie jednych kształtów w drugie, zawiera w sobie najczystszy dynamizm.

Sport mógłby być dla twórczości artystycznej cennem źródłem inspiracji. Szczególnie taniec i balet mogłyby czerpać z bogatego rezerwoaru ruchów jakim jest każde widowisko sportowe. Głośną była swego czasu próba Nizińskiego, zużytkowania gry tennisowej dla choreografji baletowej czy też tylko dla kompozycji nowego tańca scenicznego. Wprawdzie publiczność paryska wygwizdała wówczas swego ulubionego tancerza, ale niepowodzenie to wcale nie przesądza sprawy. Niziński był na właściwej drodze, choć nie trafił do celu. Źle wybrał. Tennis jest widowiskiem za ubogiem. Match footballowy ze swoimi kolorowymi strojami, z grupami komponującemi się rozmaicie, ze swoim specjalnym ruchem piłki i człowieka jest już baletem. To tylko przykład.

Oczywiście ze swej strony sztuka powinna oddziaływać na sport. Widowiskom sportowym powinno dać się bardziej artystyczną oprawę. Wtedy stanie się możliwe ścisłe współżycie sportu i sztuki.

WOJCIECH DUGIEL

Z KINA SPOSTRZEŻENIA I PROJEKTY.

Autonomja ekranu. Statyzm.

Z pośród filmów które wyświetlano w Krakowie w ostatnich miesiącach, najciekawszem zjawiskiem była „Lucrezia Borgia" (Kino „Nowości"). Film ten odbiega od wszystkiego co widzieliśmy dotąd. Wyrafinowany, choć często fałszywy artyzm, i widoczne dążenie do stworzenia nowego stylu. Kilka wysiłków zupełnie nowych: 1. Dbałość o plastyczną stronę obrazów. Przedewszystkiem: planowe i ścisłe komponowanie grup aktorskich. W tych kompozycjach grupowych bardzo często reminiscencje z obrazów starych mistrzów malarstwa. Jest nawet obraz, który możnaby zatytułować „Martwa natura": stół pokryty owocami, wyświetlany sam dla siebie. To kopjowanie starych wzorów — fałszywe. Ale należy podnieść samą próbę kompozycji ekranowej. 2 Dyskrecja tła. Zredukowanie do minimum ciężkiego luksusu architektury i umeblowania, luksusu obliczonego na oślepianie ubogich duchem. Dla wielu scen tło kotar jest jedyną ścianą. Innowacja o pierwszorzędnem znaczeniu. Wogóle niemcy przewyższają wszystkie inne kraje w budowie wnętrz ekranowych. Ich interieury działają nie kapiącem bogactwem, lecz oryginalnością pomysłu konstrukcyjnego. W rozkładzie przestrzeni i opracowaniu poszczególnych części budowy interwenjuje zawsze fantazja i inwencja. Wnętrza te odbiegają często od rzeczywistości. Są często „nierealne", zbudowane dla głębszej radości oka. Nawet „Sodoma i Gomora" (Kino „Nowości") która ani w reżyserji ani w grze aktorskiej nie wniosła żadnej nowej idei ważniejszej *), posiadała interesujące interieury. 3. Statyzm. Budowa „Lucrezji Borgii", a także wielu innych filmów niemieckich (np. „Fantom" — Kino „Uciecha") nie opiera się wyłącznie na ruchu. Element kinetyczny nie jest tu elementem zasadniczym. Już sam chód postaci powolny i miarowy wyłamuje się z pod praw znanego nam dotąd ekranowego dreptania. Sceny o wysokim ładunku dramatycznym, w wypadkach w których konfrontują ze sobą dwie postaci splecione głębszym dramatem i zmuszone dyjalogować mimicznie, przechodzą w jakieś długie, rozwlekłe duety nieme. Nieustanne monologi oczu (szczególnie w „Fantomie") wypchane niemieckim liryzmem, zamieniają się w przeciągłe, sentymentalne arje spojrzeń. Ruch grup kończy się prawie zawsze efektownym obrazem statycznym. A obraz z „Martwą naturą", o którym wspominałem poprzednio, jest już czystą statyką. — Wszystko to jest fałszywe w koncepcji, zesztywniałe pod ciężarem wpływów dramatu mówionego.

Mimo licznych fałszów, innowacje wniesione przez „Lucrezię", zasługują na uwagę.

Dwie pierwsze mogłyby stanowić **punkt wyjścia dla autonomicznej sztuki ekranowej.** A w każdym razie budzą refleksje w tym kierunku. Estetycy kina, zarówno nasi jak i zagraniczni, mówią zbyt wiele o postulacie naturalności i prawdziwości. (Także Anatol Stern). Zrywając z bezładem kompozycyjnym i z architekturą historyczną, Veidt uczynił pierwszy krok na drodze wyswobodzenia ekranu z pod przymusu, leżącego poza nim. Krok nieśmiały. Ale można iść dalej. Jak literatura, plastyka i teatr, taksamo kino nie istnieje po to, ażeby naśladować rzeczywistość, lecz po to, ażeby stwarzać nową rzeczywistość, rzeczywistość ekranową. Nie kryterjum naturalności i prawdziwości, lecz kryterjum ekranowości! To wiedzie daleko. Na nowe drogi. Do zupełnie nowej sztuki kinowej. Do budowania obrazu ekranowego w zgodzie z imperatywami płótna ekranowego. Ekran niema być zwierciadłem świata już istniejącego, lecz oknem ukazującem świat nowy, świat tworzony dla ekranu. Nierealny, posiadający własną logikę i własne prawa. Zależnie od szukanego efektu stopień nierealności widowiska kinowego może być rozmaity: od blizkich alluzyj do rzeczywistości, od ograniczania się do zredukowania przesady szczegółów dekoracyjnych, kostjumowych i mimicznych, aż do obrazów zupełnie abstrakcyjnych. Te ostatnie nie dałyby się uskutecznić bez długich prac przedwstępnych. Dzisiaj cała energja techników kinematograficznych pochłonięta jest pracą nad udoskonaleniem techniki zdjęć. Kiedyś będzie można zająć się doskonaleniem techniki zmierzającej do budowania nierealnego materjału dla zdjęć. Będzie można budować tanie dekoracje z drzewa, tektury lub papieru i drogie kunsztowne maszynerje mające wprawiać w ruch skomplikowany świat brył automatycznych. Ale nawet gdyby te idee wydały się zapałkami o które nie zapalą się pochodnie, już dzisiaj jest widoczne, że sztuka ekranowa będzie musiała wejść na drogę

---

*) Jeden wyjątek. Pomysł prawdziwie ekranowy:... Obszerna łąka. Długie kolumny kobiet. Widziane z bardzo daleka i z góry. Nagle w tańcu wszystkie otwierają parasolki. Widzimy naprzód drobne srebrne punkty. Za chwilę ich kolisty rozrost. Za chwilę szerokie białe koła. Ten ruch rozrastających się punktów był czemś specyficznie ekranowem, czemś, czego żadna inna sztuka dać nie potrafi. I wywoływał wrażenie nieopisanie silnie. Jak gdyby przed naszemi oczyma w ciągu kilku sekund bukiet małych pączków rozwinął się w rozłożyste kwiaty.

autonomizmu. Komizm kinowy, któremu jego wysoki współczynnik nierealności niejedno przysporzył zwycięstwo, jest już pewną zapowiedzią. Ale rolę skutecznej mowy agitacyjnej odegra w tej sprawie **dyktat światła.** Obraz ekranowy jest żywym drzeworytem. Dla wrażenia widza nie jest rzeczą obojętną, jak ustosunkowane są do siebie na ekranie plamy jasne i ciemne. Przy dzisiejszej technice filmowej już nawet odcienie cieni mogą emocjonować artystycznie. Postulat planowego rozkładu plam na ekranie będzie prowadził do coraz głębszego anty-realizmu. Nie jest to rzeczą przypadkową, że jedyną prawdziwie dobrą częścią „Fantomu" (który z wyjątkiem dobrych zdjęć nic poważnego nie wniósł w dziedzinę kinematografji) jest jego część nierealna: wizje poety. Reżyser niemiecki operował niemi kunsztownie. Wyzyskał psychologię dla celów plastyki ekranowej. Obraz białych koni w ulicy zacierał się coraz bardziej w pamięci młodzieńca; reżyser nie poszedł więc za ustalonym szablonem reprodukowania wspomnień przez powtarzanie realnego zdarzenia w sposób niezmieniony, lecz za każdym razem dawał wspomnienia bardziej zatarte, mniej realne, i — dzięki temu właśnie — pozwalające uwzględniać w silnym stopniu wymogi plastyki ekranowej. Ostatnia wizja, wizja białych koni ukazujących się już tylko na jednolitem tle czarnem, mogła była ukształtować się w obraz mistrzowski, gdyby ruch białej plamy koni nie był powstrzymywany lejcami psychologizmu, a może także dłonią niedoświadczonego woźnicy reżyserji.

O statyźmie:

Wszyscy znawcy i miłośnicy kina domagają się ciągle ruchu, dynamizmu. Jedno i drugie jest u nich zwyczajnie synonimem szybkości. Spoczynek lub ruch powolny uważają za element antykinowy. Jestto punkt patrzenia ciasny i powierzchowny.

Pierwsze: Spoczynek (lub ruch powolny) może być użyty jako **środek natężenia wrażenia ruchu** poprzedzającego spoczynek lub następującego po nim. Zeszłego roku wyświetlano w „Uciesze" film francuski „Prawo Koranu". Film ten w całości oparty jest na statyźmie. Wszystko zmierza w nim okresowo do pewnego „malowniczego" obrazu końcowego, który trwa dłużej lub krócej, ale trwa i jest widocznym celem budowy dramatu. Ruch nie przechodzi w ruch, ale prowadzi do obrazu nieruchomego. Fałszywe, jednakże w pewnej swojej części film ten zawiera zjawisko niezmiernie ciekawe: ...Arab zmierza do nieprzyjacielskiego namiotu. Biegnie. Napotyka na przeszkody. Skacze. Otóż: skoku jego nie widzimy nigdy w całości. Widzimy tylko odbicie się od ziemi i początkowe wzniesienie się ponad ziemię, poczem obraz urywa się, a w następnym obrazie widzimy Araba siedzącego spokojnie, ale już z n a c z n i e b l i ż e j namiotu niżby to dopuszczał łuk skoku I tak kilka razy: bieg, rozpęd przed skokiem, skok, zmiana obrazu, spoczynek w miejscu znacznie zbliżonym do celu. Przy żadnym, najszybszym, najbardziej zawrotnym biegu nie odczuwałem ruchu tak silnie, jak w tym wypadku. Był to prawdziwy dynamizm. Nie ten, który fałszywie utożsamia się z szybkością. Dynamizm przejawiał się tu w fakcie, że spoczynek był elementem wrażenia ruchu, że widz sprowadzał go do s i ł y która działała poprzednio. Trudno o silniejsze zasugerowanie wrażenia ruchu, niż to pomysłowe przerywanie ruchu.

Drugie: Spoczynek (przerwanie, zwolnienie ruchu) może być użyty jako **środek wyrazu** zarówno w sytuacjach komicznych jak i dramatycznych. Imponujący przykład dramatycznego przerwania ruchu dał Veidt w „Lucrezji Borgii": ...Westybul pałacowy. Białe marmurowe schody wznoszą się wysoko, bez zakrętów, en face. W westybulu ukazuje się Cezar i wbiega szybko na schody. Zaniepokojony czy zagniewany, szybkim biegiem wstępuje ze schodu na schód. Biegnie długo, bo wzniesienie jest wysokie. Nagle zatrzymuje się. Nie odwraca się. Nie widzimy wcale jego twarzy. Tylko czarna jego sylweta zawisa nieruchomo na tle białego otoczenia. Rozumiemy: jakaś złowróżbna myśl trąciła jego głowę. I ta przerwa ruchu sama przez się bez żadnych dodatków gestykulacyjnych miała w sobie tyle wyrazu dramatycznego, tyle nieodpartej siły działania, ile napewno nie możnaby wydobyć żadną akrobatyką mięśni twarzowych, ani najbardziej opisową mową ramion.

Trzecie: Szybkość jest dla wielu szybkością zmian scen. Krótkie obrazy, zmieniające się nieustannie. Przypuszczam, że pogląd ten pochodzi stąd, że w początkach kinematografu szybkość tego rodzaju była zjawiskiem stałem. Była niem, bo była koniecznością. Tłómaczę to sobie dwiema przyczynami. 1) Technika zdjęć filmowych nie pozwalała na zdjęcia w interieurach obszerniejszych, posiadających głębsze perspektywy, a więc ułatwiających rozwinięcie szerszej akcji w j e d n e m i t e m s a m e m m i e j s c u, a więc w ciągu trwania jednego i tego samego obrazu. 2) Sztuka aktorska i reżyserska była zbyt prymitywna, ażeby — pozbawiona słowa — mogła mimiką, gestem i ruchem wypełnić j e d n o m i e j s c e dłuższą akcją dramatyczną, wobec czego trzeba było miejsce ciągle zmieniać lub obrazy przerywać komentującymi napisami. Z tych przyczyn pochodziła k o n i e c z n o ś ć t e c h n i c z n a ciągłej zmiany obrazów. Ale dzisiaj technika filmowa posiada już tajemnicę głębokich wnętrz, umie oświetlać je w sposób, który pozwala widzieć ludzi przebywających w głębi, pozwala

więc także przenosić akcję z pierwszych planów na plany dalsze — bez zmiany obrazu, dzięki czemu każdy obraz może trwać znacznie dłużej. Tosamo umożliwia dzisiejszy stopień sztuki reżyserskiej i aktorskiej. A zatem: **szybkość zmian obrazów nie jest już nieuniknioną koniecznością techniczną widowiska ekranowego.** Więc: Posługujmy się nią tylko wtedy, kiedy to jest celowe.

Film barwny.

Kino „Uciecha“ zapoznało nas z filmem barwnym. Ujrzeliśmy źle kolorowane widokówki w ruchu. A jednak wieczór nie był stracony. To, co widzieliśmy, budziło refleksje na temat przyszłej ewolucji obrazu ekranowego.

Niewątpliwie nadejdzie czas, kiedy będzie można robić kolorowe zdjęcia kinematograficzne. Uchwytnym stanie się rzeczywisty wygląd poruszającego się świata. Urok prawdy będzie kusił. Naturalizm i historycyzm pojawiają się z foljałami swoich pedantycznych kodeksów. Ogrodnik i kostjumer staną się bohaterami ekranu. Film będzie zielnikiem życia.

Ale przedtem inną drogą może iść rozwój rzeczy. Dramat kolorowy który widzieliśmy w „Uciesze“, powstał nie z kolorowego zdjęcia, lecz z kolorowania filmu już zapisanego. Jakkolwiek kolorowanie to dało na ekranie barwy anemiczne, pozbawione zupełnie soku świeżości, można przypuszczać, że zdoła ono technikę swoją poważnie udoskonalić, zanim jeszcze kwestja zdjęć kolorowych zostanie rozwiązana. Ale dramat barwny wystawiony w „Uciesze“ wykazuje, że kolorowanie filmu gubi odcienie mimiki aktora. Stąd wniosek logiczny, że film barwny będzie zmierzał mniej do psychologicznego, niż do malarskiego ujmowania człowieka. Stąd jeden już tylko krok do ruchomych kompozycyj malarskich, powiedzmy: **do „malarstwa“ ruchomego.** A dwa kroki do ruchomego „malarstwa“ nierealistycznego. A trzy kroki do ruchomego „malarstwa“ abstrakcyjnego, które z Dziesiątej Muzy uczyniłoby ponownie muzę rewolucji artystycznej. Ekran zamieniłby się w żywy wieniec nierealnych kształtów barwnych. Roztoczyłby przed nami czarujący taniec poruszających się plam, których gra obok walorów czysto malarskich operowałaby także momentem czasu, a więc tak potężnymi środkami jak oczekiwanie i niespodzianka [1]). Któż te pierwsze kroki uczyni? Któż zechce pchnąć ekran na te tory odkrywczego nowatorstwa? Może śmiałek taki znajdzie się u nas. Może właśnie nasz przemysł filmowy powinien zainteresować się tą ideą. Może na tej drodze łatwiej i może t a n i e j niż na drodze odbytej już przez film światowy doszlibyśmy do rezultatów własnych i zwycięzkich. Może współpraca chemików, kinematografowców, techników i malarzy pozwoliłaby nam stworzyć w Polsce nowość, która rzucona na rynek światowy miałaby szanse szerokiego sukcesu. Byłaby to także zdobycz artystyczna, prawdziwie nowoczesna, prawdziwie bogata, o wnętrznościach nabrzmiałych od plemników przyszłości. Byłby to także przykład jak owocna moye stać się **inwazja maszyny w dziedzinę sztuki.** Maszynie, aparatowi kinematograficznemu, zawdzięczalibyśmy rzecz zupełnie nową: ruchome malarstwo [2]).

Komizm ekranowy.

Śmieszność jestto nieszczęście, które wzbudza radość. Rodzi się wraz z egoizmem: jednostkowym lub zbiorowym. Egoizm staje się źródłem psychologicznem z którego płynie radość na widok cudzej przywary, ułomności, niepowodzenia, straty, cierpienia, krótko: nieszczęścia. Pierwotnie śmiesznymi byli prawdopodobnie najsłabsi fizycznie i najmniej zręczni członkowie klanu. Budzili radość egoistyczną; nie byli niebezpieczni w sporze; nie byli poważnymi współzawodnikami przy zdobywaniu i podziale żywności i miłości. Egoizm gromady, (jej konieczności życiowe, a szczególnie konieczność obrony przed gromadami wrogiemi) wytworzył dokoła jednostek słabych, tchórzliwych, niezręcznych, ułomnych, regułę niechęci, która potęgowała i definitywnie sankcjonowała śmieszność, jaką tych nieszczęśliwców otoczyły egoizmy jednostkowe. W ten sposób śmiech stał się reakcją jednostki i gromady na te właściwości człowieka, które życiowo stoją poniżej przeciętnego poziomu właściwości ludzkich. Wyśmiewanie stało się obroną przed zwyrodnieniem. Stało się wezwaniem do zdrowia i wydajnej pracy. Stało się potępieniem wszystkich społecznie szkodliwych odchyleń od normalności. Byli ludzie nieszczęśliwi; egoizm gromady zamienił ich w ludzi śmiesznych. To źródło śmieszności

---

[1]) Pewne elementy nierealistycznej plastyki mieliśmy sposobność oglądać w filmie „Teorja Einsteina“, który wyświetlała „Uciecha“. Tworzenie się linji i figur geometrycznych, a więc ruch abstrakcyjnych kształtów, wywoływał silne wrażenia artystyczne. Także niektóre pomysłowe reklamy kinowe („Erdal“) oparte na ruchu nierealnych form, są czems plastycznie zupełnie nowem i należą do najmilszych obrazów ekranowych.

[2]) Proszę przeczytać: „Miasto, Masa, Maszyna“ Zwrotnica Nr. 2, str. 31.

da się i dzisiaj odnaleźć we wszystkich śmiesznościach. Oczywiście: odpowiednio rozszerzone, uzupełnione nowemi falami potrzeb życiowych, nowym ideałem człowieka i nowymi kryterjami zdrowia i zwyrodnienia.

Komiczność jestto śmieszność w sztuce. Komiczne typy i sytuacje sprowadzają się także do nieszczęścia które wzbudza radość. **W karykaturze:** zniekształcenia fizyczne. **W dowcipie:** wady umysłowe. Mam wrażenie, że dowcip możnaby określić jako świadome połączenie pewnych idei w taki sposób, w jaki uczyniłby to człowiek upośledzony lub „wątły" umysłowo. Proszę przyjrzeć się najbardziej typowym (niezłożonym) dowcipom. Są albo nielogiczne, oparte na najbardziej powierzchownych skojarzeniach, (dźwięki, dwuznaczność słów...) sprzeczne ze zasadami zdrowego myślenia, albo też są logiczne, zbudowane tak, ażeby „wsypać" bohatera dowcipu, a więc ujawnić jego słabość umysłową. Można przypuścić, że dowcip był pierwotnie powtarzaniem fałszywych rozumowań lub nieopatrznych wypaplań ludzi słabych umysłowo, że powtarzano początkowo z egoistycznej radości i że potem dopiero na wzór tych głupich i wyśmiewanych rozumowań i „wsypywań się" zaczęto tworzyć świadomie powiedzenia podobne. Komiczność dowcipu pochodzi więc także z nieszczęścia. To samo **w komedji:** wyzyskiwanie słabości fizycznej, umysłowej lub sytuacyjnej przez silnych, sprytnych lub szczęsnych; bicie słabych, okpiwanie głupich; okradanie niebacznych; ukazywanie niepowodzeń ludzi niezręcznych. W każdej komiczności jest więc wiele złoczynności, nieszczęścia i krzywdy *). A jednak śmiejemy się. Śmiech ten, to głos pierwotnej gromady. Potępienie niższych typów gatunkowych. Ale: złagodzone fikcyjnością nieszczęść komedjowych. Dusza człowieka cywilizowanego, pozbawiona pierwotnej bezwzględności, dostępna podszeptom dobroci, usprawiedliwia nierealnością komedji swój śmiech wobec nieszczęścia.

W ostatnich czasach mieliśmy sposobność poznać kilka ciekawych filmów komicznych. Kino „Nowości" wyświetlało Chaplina, Kino „Sztuka" dało kilka świetnych fars z Seffem i Fattym. Można było śledzić **komizm ekranowy.** Komizm ten bardziej niż jakikolwiek inny oparty jest na nieszczęściu wzbudzającem radość. Z powodu braku słowa nieszczęście jest tu przeważnie natury fizycznej. Niezręczność, przechodząca przeważnie w metodyczną niecelowość ruchu, odbija się dotkliwie na ludziach i przedmiotach. Mechanizacja czynności, czasami maszynowo zrytmizowana, wywołuje katastrofy, które staczają całe otoczenie w odmęt przykrych przygód. Złoczynność, która jest zasadniczym rysem komicznych figur ekranowych, wyklucza wszelkie bezpieczeństwo. Cierpienia i krzywdy z których śmiejemy się. Jak w innych dziedzinach komizmu.

Ale cóż nowego wnosi w świat komizmu kinematograf? Filmy wyświetlane w „Sztuce" i „Nowościach" zwróciły moją uwagę na kilka nowych środków komizmu kinematograficznego:

1. Wzmożona potencja komizmu. Mnożenie sytuacyj komicznych w ilościach potopowych. Niewątpliwy rekord liczby w porównaniu z innymi rodzajami komedji. Coprawda: zadanie łatwiejsze. Komedjotwórca teatralny czy cyrkowy musi ograniczyć się do zasobu komizmu zawartego w jednem miejscu; jest jak rybak łowiący na brzegu. Komedjotwórca ekranowy, dysponując dowolnie zmianami miejsca, ma przed sobą pełne morze; szuka swoich bohaterów w tych miejscach, w których najszybciej i najobficiej może ich złapać w sieci komizmu. Komedjotwórca ekranowy rozporządza przytem jeszcze jednym sposobem: panowaniem nad trwaniem obrazu. Urywa obraz kiedy uzna to za stosowne. Urywa go w momentach, kiedy sytuacja jest nasycona komizmem, w których komizm

---

*) W artykule o meblach scenicznych, ogłoszonym niedawno w „Świecie", p. Karol Frycz wyraził zdziwienie, że estetycy komizmu nie zastanawiali się dotąd nad komizmem mebla. Sądzę, że moje ujęcie śmieszności i komizmu daje odpowiedź na pytanie, jakim powinien być mebel komiczny. Z tego co powiedziałem powyżej, wynika jasno, że meblem komicznym będzie zawsze mebel złośliwy, lub lepiej: złoczynny, mebel powodujący lub mogący powodować przykrości i katastrofy. Jeśli zbudujemy krzesło torturujące tego który w niem siedzi (np. przez perfidne zwężenie siedzenia lub przez silne nachylenie oparcia tylnego ku przodowi); jeśli zbudujemy stół o tafli skośnej, z której zlatywałoby naczynie i jedzenie; jeśli w taki czy owaki sposób zbudujemy szafę złośliwą, sofę złośliwą (i ścianę złośliwą) jeśli meblom tym nadamy kształty odpowiadające komedji w której brać będą udział i stylową jednolitość przesady — otrzymamy meble komedjowe. Oczywiście przykrości i katastrofy nie zawsze muszą mieć miejsce; wystarczy, że ogólny wygląd mebla będzie nasuwał obraz ich możliwości. Łudzę się, że ta uwaga może naprowadzić na zupełnie nowy sposób dekorowania komedji, niepróbowany dotąd ani u nas ani zagranicą.

eksploduje. Nie widzimy dalszego rozwoju sytuacji, jeżeli rozwój ten miałby oznaczać spadek siły komicznej. **Komizm ekranowy wznosi się skośnie, a opada prostopadle.** Jest ciągłem wzbieraniem i wybuchaniem. Nie towarzyszymy zbieraniu szczątków komizmu po jego eksplozji.

2. W związku z poprzedniem: **Interpolacja komizmu.** Tak nazywam wstawianie między dwa momenty komiczne, czasowo b a r d z o b l i z k o obok siebie stojące, szeregu szybkich momentów komicznych. Przykład:... W zajeździe toczy się zabawna bójka między figurami A i B. W pewnej chwili A chwyta przeciwnika, podnosi go w górę i rzuca z rozmachem w przestrzeń. Zmiana obrazu. W nowym obrazie spodziewamy się ujrzeć B spadającego na ziemię lub już leżącego i srodze potłuczonego. Tymczasem: B pada okrakiem na barki jakiejś trzeciej osoby i to z taką precyzją, jakgdyby ktoś go tam usadowił za zgodą i przy pomocy owego nieznajomego. Chwilę trwa zdumienie tego który bez swej zgody stał się niemiłą podporą, a potem nagle nieznajomy zdziera ze siebie gwałtownie pana B i z ulgą rzuca go o ziemię... W komedji nie-kinowej scena ta ograniczyłaby się do rzutu i upadku. Tutaj między te dwa tak blizkie momenty interpolowano jeszcze nowe dwa momenty komiczne: 1. pojawienie się pana B na barkach trzeciej osoby w pozycji wygodnej (źródło komizmu: niecelowość ruchu figury A). 2. niezawiniona przykrość pana C (źródło komizmu: złoczynność). Te wyrafinowane wkładki powiększają tempo komizmu każdej sytuacji; powiększają także jego sumę. Są możliwe dzięki specyficznej technice filmowania i dzięki edukacji akrobatycznej aktorów kinowych. Proces interpolacji komizmu odgrywa ważną rolę w dzisiejszym filmie. Śledząc uważnie amerykańskie filmy komiczne, zauważymy z łatwością, że rozwój ich polega na coraz większym rozszerzaniu szeregu interpolowego. Dochodzi do tego, że wszystkie figury we wszystkich swoich działaniach i stanach stają się komiczne **Człowiek komedji ekranowej byłby śmieszny, nawet gdyby był genjuszem myśli i rąk.** Jestto pociecha która śmiechowi kinowemu zdejmuje ciężką uzdę.

3. Możliwości wykroju. Obraz ekranowy może być dowolnym wykrojem przestrzeni. Może nie zawierać ścian, podłogi, pułapu. Żadna scena warunków tych nie posiada. A są one cenne. Dają dużo możliwości. Scena ekranowa przestaje być skrzynią i ze wszystkich stron otwiera się na przyjmowanie niespodzianek. Przyczyna ruchu może znajdować się poza polem świetlnem, gdzieś pod ścianami lub pułapem których niema na obrazie; możemy więc być świadkami ostatniej fazy ruchu i nie znając przez chwilę jej źródła cieszyć się dziwem nieprzewidzianego zdarzenia. **Obserwujemy skutek, a dopiero po chwili obserwujemy jego przyczyny.** Niespodzianka, której żródło znajduje się pół metra poza obrazem. Tajemnica, która przestaje być nią za sekundę. Władza nad czasem trwania obrazu pozwala kinematografowi przerywać ruch i dawać jedynie jego początek; władza nad przestrzenią i operowanie wykrojem pozwala ukrywać początek ruchu i dawać jedynie ostatnią jego fazę. Z pośród wszystkich sztuk, sztuka ekranowa posiada najwięcej atrybutów suwerenności.

4. Spotęgowanie fikcyjności nieszczęść. Smiech kinowy często wcale nie jest narażony na cenzurę dobroci. Zbyt dobrze widzimy nierealność śmieszności ekranowej, ażebyśmy mogli jeszcze widzieć w niej nieszczęście. Bardziej, niż w jakimkolwiek innym teatrze, nieszczęścia komiczne ukazują się tu obandażowane literami słowa „fikcja". Już sama bezgłośność uderzeń, upadków, potłuczeń łagodzi wrażenie jakie wywołują nieszczęścia i tłumi szemrania dobroci. Ale jeszcze silniej działa w tymsamym kierunku nietrwałość skutków nieszczęść. Wśród atrybutów suwerenności kina znajduje się także suwerenność w stosunku do materji. Technika zdjęć kinematograficznych może łamać logikę praw materjalnych. W jednym obrazie: rezultat jakiejś komicznej katastrofy — ruina ścian, sprzętów, naczyń. Chwilę później zaraz w następnym obrazie: tasama izba w stanie pierwotnym oczekuje nowych przygód. W innym obrazie: człowiek srodze poturbowany — ubranie zaszargane lub podarte. Chwilę później, zaraz w następnym obrazie: ten sam człowiek w ubraniu które jeszcze paruje od żaru żelazka. (Zauważyć należy, że to „za chwilę" może się stosować nawet do wypadków w których zachowana jest jedność czasu). Ta suwerenność wobec materji podnosi wrażenie fikcyjności oglądanych nieszczęść. W komedji ekranowej po każdem przykrem przejściu nikomu i niczemu nic nie jest. Nieszczęście człowieka ekranowego jest krótkie jak skok. W ciągu jednej chwili i on i jego otoczenie mogą być obrazem radości. **W tym spotęgowanym irrealizmie śmieszności ekranowej widz cywilizowany znajduje rozgrzeszenie swojego śmiechu.** I śmieje się bez poczucia winy. W porównaniu z tym śmiechem śmiech dziecka jest wyuzdaną złośliwością. Bo w śmiechu dziecka słychać głos egoizmu gromady.

5. . . . . .

6. . . . . .

— — — —

TADEUSZ PEIPER

KURJER

†

LUDWIK REBEN

Zmarł
zanim zdołał się wypowiedzieć.

ODPOWIEDZI

W dwuch feljetonach, ogłoszonych w „Naprzodzie", Konrad Winkler scharakteryzował dążenia „Zwrotnicy" barwnie i z brawurą. (Niedarmo recenzje jego zyskują coraz więcej zwolenników, a uczniowie Akademji Szt. P. wywieszają je na ścianach westybułu szkoły). W wywodach końcowych poruszona jest sprawa programu. Autor mówi o „bezprogramowości" naszego czasopisma i wykazuje jej zalety i wady. Podobne spostrzeżenie zawiera w sobie obszerna recenzja jaką poświęcił nam „Przegląd Wileński"; spostrzeżenie zrównoważone tu jest uwagą, że „Zwrotnica" jako jedyne u nas czasopismo poświęcone nowej sztuce musi uwzględniać wszystkie jej kierunki. W sprawie programu wypowiedzieliśmy się już kilkakrotnie. Chcielibyśmy módz do niej powrócić ... w trzecim roczniku pisma.

„Głos Narodu" poświęcił aż całą szpaltę ostrzeżeniu czytelników przed „Teraźniejszymi". Gdyby nie mleko podręcznika szkolnego i chusteczka Tartuffa, artykuł pana jj. byłby prawdopodobnie bardzo ciekawy. Bystrzej niż wielu innych krytyków, zorjentował się pan jj. w naszych dążeniach. Mówi o neo - futuryźmie „Zwrotnicy". Jest to już postęp w porównaniu z tymi, którzy ciągle widzą w nas tylko futuryzm. Jeszcze jeden wysiłek samodzielności i dobrej woli, a pan jj. może stać się dla nas krytykiem którego się szuka.

Prasa robotnicza, która na ogół ma dla nas jedynie zagadkę nieprzyjaźni lub obojętności, zrehabilitowała się ostatnio uczciwym głosem „Kultury robotniczej". Sprawozdanie o „Zwrotnicy", zamieszczone w tygodniku warszawskim, jest pierwszą poważną próbą zrozumienia nas. Autor referuje jedynie moje artykuły z Nr. 1 i 2, przyczem cytuje inteligentnie i z troską o istotę rzeczy. Dochodzi do wniosku, że w naszych dążeniach „jest naprawdę nowe życie i nowe piękno". Ale ma pewne zarzuty. „Zwrotnica" — powiada — nie widzi człowieka jako podmiotu sztuki. Muszę się przyznać, że nie rozumiem znaczenia tego zarzutu, jeśli mam go odnieść czy to do moich własnych prac czy też do prac moich towarzyszy. Jasny jest drugi zarzut: „Zwrotnica nic nie wie o walce o wyzwolenie człowieka; nie wie także, że prawdziwa sztuka nie może obok tej tragedji przechodzić obojętnie". Odpowiedź na to jest prosta: Wyzwalający się człowiek interesuje „Zwrotnicę" o tyle tylko o ile wypowiada się on w wyzwolonej formie. Dla wypowiedzeń się tego rodzaju pismo nasze będzie zawsze otwarte.

Marjan Szyjkowski, wśród naszych uczonych jeden z umysłów najświeższych i najbardziej rozłożystych, ogłosił w „Il. Kurjerze Codz." serję feljetonów o najnowszej naszej literaturze. Rzecz napisana jest z życzliwością, tak rzadką u biskupów literatury uniwersyteckiej w odniesieniu do literatury, która jeszcze jest życiem. Z intencji autora praca jego jest szkicem informacyjnym, ale zarysowują się już w niej związki faktów, często po raz pierwszy stwierdzone i przeważnie prawdziwe. W ocenie twórców niema nowych pomiarów wartości. Zdaje się, że rolę nowego miernińczego odegra u nas dopiero czas. — Umiejscowienie i określenie „Zwrotnicy" jest naogół słuszne. Jednakże po stwierdzeniu tego co w niej jest dalszym ciągiem, należałoby może wyróżnić co wnosi ona nowego. Ustęp o Witkiewiczu wymaga sprostowania. Zbywanie go określeniem, że szamoce się w próżni bez sensu, jest krzywdzącą amputacją intencyj tego skomplikowanego artysty, który może jak nikt inny, zasłużył sobie na sumienne spojrzenie krytyki. Nie można mówić o Witkiewiczowej teorji bezsensu, nie mówiąc o jego teorji formy. Bezsens i forma są u niego tak ściśle ze sobą związane jak wklęsłość i wypukłość kuli. A uwzględniając całość jego estetyki, trzeba będzie przyznać, że jest on najwybitniejszym teoretykiem naszego formizmu. A nawet jedynym teoretykiem formizmu. Poza Witkiewiczem są zagajenia, przedmowy, obmowy, ale teorji formy niema.

Wacław Borowy zamieścił w „Przeglądzie Warszawskim" (Nr. 17) artykuł sprawozdawczy o ruchu literackim w czasopismach. W artykule tym ukazuje się nam jako znakomity reporter literatury. Prawdopodobnie jest nim także w studjach historyczno-literackich. Nie jest nim w dziedzinie krytyki, ale tylko dla tego, że tu jest karykaturą. Pisząc o zeszycie trzecim „Zwrotnicy" pan Wacław Borowy zajmuje się wyłącznie tylko moim artykułem p. t. „Metafora teraźniejszości" biorąc go ślepo na swoje papierowe zęby. Swego czasu wołaliśmy pod adresem sprawozdawcy „Przeg. Warsz.", ażeby zechciał umieć czytać i nie przypisywał nam słów nie naszych. P. Borowy odpowiada na to nieostrożnie, że to my fałszujemy cytaty. Nieprawdziwość tego gołosłownego twierdzenia jest zbyt wyraźnym dowodem bezsilności. Przejdźmy mimo. Ale szkoda, że nasze poprzednie wołanie nie odniosło skutku. P. Borowy uniknąłby był kompromitacji. Krytyka jaką poświęca mojemu artykułowi, odsłania u niego nieumiejętność badania, niesumienność badania i nieuctwo.

Nieumiejętność badania: P. Borowy nie zna metodologji naukowej. Nie zdaje sobie sprawy z istoty uogólnienia. Nie rozumie, że szczególnie w dziedzinie twórczości duchowej, każde uogólnienie napotyka na opór pewnego szeregu zjawisk, które nie dadzą się objąć wspólnym obwodem. Niema takiego uogólnienia literackiego, od którego nie byłoby odchyleń. Z pyszałkowatością sztubaka, który umie wyrecytować wszystkie wyjątki reguł, wymienia p. Borowy przykłady, niezgodne z mojemi określeniami. Ale czy próbował kiedy ująć syntetycznie n. p. romantyzm. Przekonałby się, że każde jego określenie dałoby się zastosować do wielu nie-romantyków, a żadne nie dałaby się zastosować do wszystkich romantyków. Badacz, który tego nie rozumie nie posiadł umiejętności badania.

Niesumienność badania: Pan Borowy jest przekonany, że nie znam różnicy między metaforą a porównaniem literackiem. Pomylił się. Zdaje się, że wogóle szczęśliwym pomyłkom tego rodzaju zawdzięcza pan B. złudzenie własnej uczoności. W odsyłaczu str. 52, piszę wyraźnie: „Mówiąc tu o metaforze, włączam w nią często także porównanie poetyckie". I uzasadniam, dlaczego tak czynię. Nieuwzględnienie tego odsyłacza da się w rozmaity sposób interpretować. Przyjmuję interpretację najkorzystniejszą dla p. B.: przyjmuję, że odsyłacza tego nie czytał. A to jest niesumienność.

Nieuctwo: P. Borowy czyni mi zarzut, że w definicji metafory używam niewłaściwie wyrazu p o j ę c i e, zamiast w y o b r a ż e n i e. Pan B. nie zna psychologji. Wyobrażenie jest to postrzeżenie, które w pewnych wypadkach świadomość reprodukuje bez działania podniety zewnętrznej; wyobrażenie jest więc konkretne i odnosi się do tego — a — nie — innego przedmiotu. Pojęcie jest tworem abstrakcyjnym; towarzyszy mu jednak zawsze jakiś mniej lub więcej wyraźny obraz (nie: wyobrażenie!). Ze względu na osobę pana B. podałem tu określenia najbardziej szkolne, przyczem przemilczam fakt, że definicje obu zjawisk mogą być sformułowane inaczej i zawsze zawierają pewien stopień dowolności. Z definicji podanych wynika, że ponieważ obraz zawarty w metaforze nigdy nie jest dany w postrzeżeniu, nie może on być połączeniem wyobrażeń. A już nie może niem być wcale w wypadkach, w ktorych metafora łączy — powiedzmy — „rzeczowniki" umysłowe i zmysłowe. Przyznaję jednakże, że są wypadki, w których oba terminy dadzą się z równem prawem zastosować. N. p. kiedy mówię, że p. Borowy nie ma pojęcia o psychologji, mogę z tą samą racją powiedzieć, że nie ma o niej wyobrażenia.

TADEUSZ PEIPER

WYSTAWY KRAKOWSKIE.

Na tle dogorywującego dnia polskiego impresjonizmu i pseudoimpresjonizmu — coraz to widoczniej i śmielej zarysowują się kontury twórczych indywidualności młodszej generacji plastyków, która aczkolwiek oficjalnie dotąd nie uznawana — zdobywa jednak krok za krokiem nowe placówki i zmusza społeczeństwo do poważniejszego z sobą rozrachunku. To ostatnie zaczyna sobie zdawać wreszcie sprawę, że stanęło wobec nowego ruchu, jako wobec żywiołu, wobec czegoś, co jest rzeczywiste, prawdziwe, już dlatego samego, że trwa, że przytłumione tu i ówdzie, z tem większą mocą na innych miejscach wybucha. Gromadna w sferę sztuki inwazja skretyniałych belfrów i reporterów, ich bezprzykładna nagonka na formistów w Warszawie i Krakowie — wydały jednak rezultaty nader połowiczne, gdyż artyści, przed którymi zamknięto podwoje naszych oficjalnych wystaw — znaleźli przytułek gdzieindziej. W ten sposób powstał nasz krakowski „salon des refusés“, wystawa „Niezależnych“ w sali Tow. Rolniczego, na którą złożyły się prace Henryka Gotliba, Konrada Winklera, Stan. Ign. Witkiewicza i Augusta Zamoyskiego. Zaskoczeni takim obrotem sprawy, krakowscy „znawcy“ i „mecenasi“ sztuki, runęli kupą na wystawę. Humorystyczne sceny z oburzaniem się i ruszaniem ramionami ustąpiły miejsca skwapliwemu doszukiwaniu się w obrazach „natury“. Z gorliwością godną lepszej sprawy poczęto ją węszyć, tam nawet, gdzie jeszcze wczoraj się jej nawet nie domyślano. Byli i tacy, którzy znajdywali wystawione prace jako całkiem „normalne“ — ba, których irytował „konserwatyzm“ „ryczącego“ barwą ze ścian Witkiewicza i „opurtunizm“ Gotliba zaś „deformacja“ w rzeźbach Zamoyskiego i „maszynowa“ sztuka Winklera nie były już żadną senzacją. Wszak do wszystkiego można się przyzwyczaić! Lecz co innego jest przyzwyczajenie się, c o i n n e g o z a ś a k t y w n e, e s t e t y c z n e o d c z u w a n i e. Walka o nową sztukę nie jest jeszcze wywalaniem otwartych wrót. Programowe dążenia „najmłodszych“ do konstrukcji, do stworzenia obrazu jako zamkniętego w sobie poematu, niezależnie od wszelkiej logiki życiowej i natury, ożywione przytem wspólnem obrzydzeniem do konwencjonalizmu i ckliwych sielankowo-patrjotyczno-kossako-chorągiewkowych tematów — cuchnących końskim potem, starem masłem i myśliwską blagą, długo jeszcze nie znajdą oddźwięku w większości naszych ogłupianych przez kiepską krytykę widzów, opętanych ponadto przez politykomanję i pseudopatrjotyczną histerję.

Wyżej kulturalnie postawione sfery naszego społeczeństwa, odczuwają natomiast — częścią przez snobizm, częścią zaś intuicyjnie — konieczność nawiązania bliższego kontaktu z twórczością młodszego pokolenia. Początek dało Tow. „Sztuka“ — zapraszając kilku „zrewolucjonizowanych“ młodych do współudziału we wystawie (w lutym b. r. w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych). Lecz „goście“ częściowo zawiedli. Bracia Pronaszkowie są, moim zdaniem, na mylnej drodze. Ani starszemu z braci, Andrzejowi, ani tem bardziej młodszemu, Zbigniewowi, jako talentowi „pur et simple“ rzeźbiarskiemu, nie odpowiadają bynajmniej poszukiwania barwne. Tembardziej, że nowy etap ich twórczości nie zdaje się wypływać z konsekwencji ich poprzednich założeń malarskich — a zatem rezultat pracy musi być przesądzonym. Nie chodzi bowiem o to czy artysta zmienia swój punkt widzenia, lecz o to, jak zdobyte a nowe stanowisko po malarsku uzasadnić potrafi. Na pewniejszej drodze znajduje się Roguski, Elster i Ejbisch — ten ostatni natura nawskroś malarska — jakkolwiek nie umie sobie jeszcze dawać rady z zespalaniem barwy z formą.

Prawdziwą dla nas niespodzianką była wystawa nieznanego prawie dotychczas malarza Józefa Doskowskiego. Organizacja artystyczna nawskróś krańcowa, niemal fanatyczna a przytem nader konlemplacyjna i pobudliwa — stwarza przedziwne swe wizje, które ubiera w syntetycznie uproszczoną formę, w konstrukcję linijną zwłaszcza, gdzie kompozycyjna równowaga obrazu znajduje swe uzasadnienie w rytmicznem zespoleniu poszczególnych cząstek formalnych z zasadniczym motywem malowidła. Pod tym względem jest artysta prawie zupełnie dojrzałym. Razi tu jednak pewna niekonsekwencja w barwie — jak również niejaka szematyczność, mająca swe źródło w dekoracyjnem rozwiązywaniu malarskiego problemu. Nie do tego stopnia jednak, aby szczere zalety tego artysty mogły się stać jego wadami. Dlatego też bezmyślna napaść niektórych krakowskich krytyków na wystawę Doskowskiego, jest jeszcze jednym z licznym dowodów złej woli i korupcji naszej krytyki, dla której „zlikwidowanie“ wowego artystycznego ruchu jest prawdzinem „pium desiderium“.

Po Doskowskim, raczyło Tow. Przyj. Sztuk Pięknych udzielić łaskawie gościny w swej „ciemnicy“ (w przeciwieństwie do „świetlicy“ Wyspiańskiego) drugiemu przedstawicielowi nowej sztuki, Kowarskiemu. Talent tego artysty, nieskrystalizowany ostatecznie — daje jednak rękojmię dalszego rozwoju — na drodze po przez doskonale konstruowane „akty“ o wyraźnym wpływie El Grec'a, do kompozycji malarskich, w których dążenie do monumentalności, osłabione widocznym pośpiechem w pracy, nie daje jeszcze wartości pełnych i definitywnych. Nie mogą mnie jednak przekonać jego portrety, gdzie artysta wpadł zbyt łatwo w zasadzkę zakisłych już pojęć estetycznych o portrecie — który ma być koniecznie „podobnym“ do wyobrażonej na malowidle osoby. W ten sposób wpada Kowarski w zatarg z konstrukcją formalną dzieła, w zatarg, który się kończy rozbiciem zasadniczego rytmu obrazu — jako koncepcji dwóch przeciwnych elementów, zwalczających się nawzajem i osłabiających wszystkie, cenne szczegóły malowidła, których nie brak w pracach tego artysty.

KONRAD WINKLER

WYSTAWA WSPÓŁCZESNEJ GRAFIKI NIEMIECKIEJ

urządzona w Tow. Przyj. Sztuk Piękn. jest tem czem wystawa tego rodzaju w obecnych warunkach być może: pokazem dzieł, kolekcjonowanych przez jednego zbieracza dla celów które jedynie jego obchodzą. Znać więc na nich przypadkowość wyboru, a także jego zależność od okoliczności które nie pozwalają uwzględniać nakazów czysto artystycznych.

WYSTAWA NOWEJ SZTUKI W WILNIE

urządzona za poparciem posła Ludwika Chomińskiego, wywołała wśród tamtejszej inteligencji wielkie zainteresowanie W wystawie wzięli udział: Kajruksztis, Kryński, Puciatycka, Szczuka, Starzewski, Strzemiński, Żarnowerówna. Katalog w którym każdy z wystawiających artystów wypowiada swoje credo o sztuce, jest z punktu widzenia typografiki drukarskiej dziełem niezmiernie ciekawem.

W „GŁOSIE NARODU“

sprawozdanie z odczytu wygłoszonego w Muzeum Przemysłowem przez B. Fay, prof. uniwersytetu w New-Jorku. W odczycie chodziło o wykazanie twórczego wpływu katolicyzmu na współczesną literaturę francuską. W zakończeniu prelegent wywodził: „Nie należy zwalczać kubistów. Ci młodzi odkryli bowiem samych siebie, choć im się zdaje, iż całą przyszłość odkryli. A i tak to bardzo wiele: odkryć siebie. Pozwólmy im spróbować dróg niebezpiecznych. Niech idą i niech szukają światła dla swych dusz“.

W „GOŃCU“

interwiew z malarzem Rubczakiem o tem co robią w Paryżu polscy i obcy artyści. Wśród informacji jedne fałszywe w treści, inne fałszywe w ujęciu. Kto to sprawił: usta które mówiły czy uszy które nie słyszały? Przypuśćmy, że ktoś trzeci: stalówka redakcji. Nie sądzimy, ażeby Rubczak — wymieniając tych z naszych artystów „o których się w Paryżu mówi i pisze“ — pominął nazwiska Kislinga, Markusa i Pankiewicza. Nie sądzimy także, ażeby mówiąc o Markusowych malowidłach na szkle, które ostatnio wywołały w Niemczech prawdziwy zachwyt — ograniczył się jedynie do stwierdzenia, że artysta ten „podpatrzył bardzo piękne góralskie malowidła na szkle i wyzyskał je dla swo-

ich obrazów". Podpatrzył... Ale o Picassie, o którym w jednym z ustępów poprzednich czytamy, że „zwraca się on obecnie do fresków pompejańskich", mówi się, że się do nich zwraca, a nie, że je podpatruje. Najdziwniejsza jest tu rola sprawozdawcy rozmowy. Zapewne w innych artykułach z patetycznem kaznodziejstwem poleca artystom sztukę ludową jako najpewniejsze i niewyczerpane źródło oryginalnej twórczości narodowej. Ale znalazłszy artystę, czerpiącego z tej sztuki mówi o nim lekceważąco Dwoistość osobowości nie jest u naszych recenzentów anomalją.

Istotna część rozmowy dotyczyła oczywiście kubizmu. Oczywiście bankructwa kubizmu. Jakżeż mogłoby być inaczej Ale wywód jest tak niezręczny, że dowodzi iż prawdą jest odwrotność twierdzenia. Proszę posłuchać. Jedno zdanie: „Kubizm skończył się i nie istnieje". Inne zdanie: „Kubizm nawiązuje zerwaną nić tradycji dawnej sztuki i podejmuje zarzucony problem wielkiej kompozycji figuralnej". Zaraz następne zdanie: „Ten kubizm wykształcił całe pokolenie artystów, które rzuciło się **obecnie** do kompozycji figuralnej". Proszę zestawić i osądzić Jeżeli kubizm zajmuje się kompozycją figuralną i jeżeli całe pokolenie (całe pokolenie!!) artystów zajmuje się **obecnie** temsamem, to jakżeż można mówić, że kubizm się skończył. A jednak mówi się tak. I wyciąga się stąd dyrektywy dla naszego nowego obozu artystycznego. Sprawozdawca omawianej rozmowy nawołuje do naśladowania tego co co rzekomo dzieje się we Francji. Ale czy czynił to samo kiedy kubizm się rodził? Bo u nas tak: kiedy jakiś nowy kierunek powstaje, zwalcza się go argumentem że jest naśladownictwem zagranicy; a potem zwalcza się go argumentem, że zagranicą już się skończył. Raz zagranica jest źródłem fałszu, kiedy indziej źródłem prawdy. Także dwoistość.

ZAGRANICA A MY.

Wobec ostrzegawczych plotek rozsiewanych przez naszą prasę, a także wobec „heterodoxji" pociągającej umysły artystów o chwiejnej indywidualności, zagadnienie „zagranica a my" nabiera w chwili obecnej szczególnego znaczenia. Spróbujmy wypowiedzieć się w tej sprawie jak najkrócej:

Przyjmijmy fikcyjnie, że wszędzie zagranicą t. zw. nowa sztuka zbankrutowała. Tant mieux. U nas nie zbankrutowała.

Przyjmijmy jeszcze raz tę samą fikcję. Tant mieux. Dopiero w takim razie możemy tworzyć swobodnie sztukę naszą własną.

Ale nowa sztuka nie zbankrutowała zagranicą. Przechodzi tylko w nową fazę. W szeregu dzieł doskonałych, definitywnych, wypowiedziała ona bez długów to wszystko, co założenia jej dać mogły. Wypowiedziawszy to, musiała pod grozą uwiądu przejść do wytworzenia nowych założeń. U nas inaczej. Nasze założenia nie doczekały się jeszcze wcieleń ostatecznych. Niewiele naszych dzieł wyraża je w sposób pełny i wiele jeszcze wiedzie od nich dróg, któremi nikt nie chodził. A tej czy innej idei artystycznej nie wolno zarzucać tak długo, jak długo nie wyczerpało się wszystkich jej możliwości.

Nie da się zaprzeczyć, że nowa sztuka przechodzi w Paryżu pewien kryzys. Wszystko wskazuje na to, że jest to kryzys bezdzietności artystycznej. Straszne spustoszenie, jakie wojna uczyniła w szeregach młodzieży francuskiej, oraz brak dopływów z zewnątrz spowodowany ogólnem położeniem europejskiem, sprawiły, że starzejący się inicjatorowie pozostali bez następców. Taki stan rzeczy odbija się na życiu artystycznem, obarczając je pewnem zmęczeniem. U nas inaczej. Obfity rezerwoar młodzieży, zrozumienie dla nowych prądów pogłębiające się wśród niej stale, jej zdrowie uczuć i wola śmiałości w myśleniu, stają się podstawą, która wiele udźwignąć potrafi. To też zastęp naszych nowatorów zasila się coraz bardziej młodymi, bujnymi talentami i być może, że im właśnie przypadnie w udziale dać ostateczny wyraz nowym ideom, wcześniej niż to uczyni zagranicą pokolenie, które wzrasta i które przyjdzie zluzować zmęczonych.

ŻEROMSKI: „SNOBIZM I POSTĘP".

Postanówmy zapomnieć o przeczącej części tej książki. Postanówmy zapomnieć o krytyce faktów, dzieł i ludzi. Postanówmy to uczynić ażeby sprawę sprowadzić do warstw źródłowych.

Żeromskiemu chodzi o samodzielność twórczości polskiej. Droga? Wieś, chłop, lud. W książce swojej porusza Żeromski wszystkie niemal dziedziny życia artystycznego i zawsze każdą sprawę bieżącą przewozi między lud który ma dać jej rozwiązanie. „Któż bowiem może wiedzieć, czy od wpatrzenia się z pasją i wzruszeniem w dzieje i życie wyjarzmionej ziemi, w życie ludu, w jego obyczaj tak wieloraki na tym szerokim zagonie, nie wykwitnie w duszy artysty rodzaj nowy, sposób nieznany jeszcze na świecie i może nareszcie nasza własna polska sztuka, nie przyniesiona z zagranicy, nie czerpana z innej narodowej twórczości".

Myśl ta pojawia się refrenowo w każdym rozdziale książki. A kiedy się nie pojawia, to nie znaczy, że jest nieobecna. Jak tłumione westchnienie drga ona wtedy pod słowami. Ona to jest najgłębszem źródłem wszystkich nawoływań poety, źródłem jego miar i krytyk. Także źródłem niechęci do nowej literatury polskiej. Wypowiedział się w niej — może po raz ostatni słowem tak ważkiem — duch całego naszego wieku XIX. Od Brodzińskiego poprzez Mickiewicza aż po Żeromskiego idea wsi snuje się poprzez umysłowość polską nieprzerwanie Młoda Polska wprowadziła ją w biblję estetyki narodowej w przekonaniu, że wieś i jej sztuka zdołają zapłodnić naszą twórczość artystyczną i nadać jej własny styl. Myśl ta osadziła się w umysłach głęboko. Wiele czynników sprzyjało temu: niemoc spontanicznego tworzenia własnej twarzy artystycznej, drogą poszukiwań czysto-artystycznych, niemoc wywołana anomalją niewoli, która nie pozwalała na własną i organiczną budowę życia, ten warunek własnej i organicznej budowy kultury; fałszywy pogląd na sprawę związku między kulturą a rasą i wynikające stąd sięganie do prototypu rasy, do chłopa; potężny wpływ Mickiewicza, któremu natura jego mistyki ukazała w ludzie wiejskim źródło prawdy; zniewalający głos polityki który wskazywał na chłopa jako na przyszłość narodu; — i t. d. Dzisiaj myśl ta jest już dogmatem. Kto recenzje najwybitniejszych naszych krytyków (Sinko, Szyjkowski) czyta słuchając, ten dosłyszy w nich westchnienie Żeromskiego.

To co dla Młodej Polski było nadzieją, dla Nowej Polski byłoby zagładą. Znikły warunki polityczne, które były podłożem ruralizmu. Zmienił się stosunek do świata na niekorzyść wszelakich mistycyzmów i prymitywizmów Wszyscy czujemy, że ażeby się ostać musimy być krajem żyjącym na poziomie Europy, krajem myślącym kategorjami dzisiejszego czasu. Czemuż więc żądać od sztuki, ażeby szła między pastuszków! Nie. Twórzmy sztukę na najświeższych warstwach życia. Budujmy ją na ostatnich zdobyczach. To może doprowadzić do odrębnej oryginalnej sztuki polskiej, pod warunkiem, że artysta polski nie będzie w próżni. Jeżeli każdy nasz pracownik w swojej dziedzinie będzie miał ambicję tworzenia rzeczy własnych, zaspakajających potrzeby obecne, wtedy automatycznie, bez nadzoru, bez przymusu, tworzyć będziemy wszyscy własną kulturę i sztukę. Niech nasi budowniczowie budują fabryki i teatry z **najnowszego** materjału i niech starają się z materjału tego wyczytać **nowe** prawa budowy; niech nasi chemicy myślą nad tworzeniem **nowych** materjałów; niech nasi technicy myślą nad wynalezieniem **nowych** przyrządów; niech nasi filozofowie starają się **własnem** spojrzeniem ogarnąć krąg tego **nowego** życia które wyrosło dokoła nas; niech nasi historycy zrozumieją że są maniakami od których żywi stronią; a wtedy stworzymy **własną** kulturę. Wtedy nasz artysta będzie pracował krajowymi wyrobami myśli i materji nad dziełem, które będzie nowym własnym wyrobem. Wystarczy, ażeby wszyscy tworzyli tę nowość której wymaga u nas najświeższe życie i ażeby ją tworzyli w sposób samodzielny, a otrzymamy **jednolitą** sztukę polską. Czem dla Młodej Polski była pierwotność wsi, tem dla Nowej Polski może stać się nowość teraźniejszości.

CZCICIELE SŁOWA, ŁOWCY SŁÓW

szukaliśmy w mowach wygłaszanych w czasie wizyty Focha jednego zdania, które wartałoby zapamiętać. Nic. Przerażający jest niski poziom literacki, na którym znajduje się nasza oratorja publiczna. Od skostniałej banalności, której bynajmniej nie można usprawiedliwić wymogami rytuału, odbijało jedynie przemówienie Piłsudskiego w czasie wręczania orderu. Ale i to nie było to.

W „NAPRZODZIE"

dwa fejletony pana Enpe p. t „Najmilsza recenzja" o ostatnim tomie poezyj Juljana Tuwima. Ostatnie zdanie drugiego fejletonu brzmi: „W ostatnim tomiku wielki talent Tuwima nie posunął się ani o jeden krok naprzód". Najmilsza recenzja? Najmilsza?

PIRANDOLLA: „SZEŚĆ OSÓB W POSZUKIWANIU AUTORA" (Teatr Słowackiego).

Rzecz nieteatralna. Może nawet antyteatralna. Główne pomysły budowy dramatycznej (n. p. nowa zasada podziału na akty) musiały nieraz rodzić się w umyśle każdego kto myślał o teatrze samodzielnie. Pierwszego aktu słucha się z zainteresowaniem. Wychodzi się na papierosa snując wszystkie możliwości dalszego ciągu. Nadzieja ciekawych niespodzianek. Zawód. Akt drugi i trzeci: mniej więcej Wildowskie djalogi na temat stosunku sztuki do rzeczywistości, Sosnowski, Gallowa, Zbucki prowadzą ją bez zarzutu a Bracka słucha genjalnie. W akcie drugim scena, znana już nam z opowiadania, (ojczym i pasierbica w domu schadzek), powtarza się jeszcze dwa razy!! (Głębsza reżyserja umiałaby może nadać tej scenie każdorazowo odmienny charakter). Koniec w postaci wykrzyku Bednarzewskiej budzi nadzieję ratunkowego zwrotu. Nie. W akcie trzecim djalogi estetyczne trwają dalej. Nudne, nudne.

„ODPRAWA POSŁÓW GRECKIH" NA WAWELU.

Nareszcie wypadek w którym niema okoliczności łagodzących. Zarówno miejsce przedstawienia jak i ogólne warunki w których ono się odbywało, wymagały najwyższego wzniesienia wysiłków. Albo to albo nic Albo maximum tego co teatr nasz dać może albo codzienność bez koturnów święta. Mamy prawo żądać od teatru krakowskiego, ażeby przynajmniej od czasu do czasu stawał przed nami z wysiłkiem wobec którego moglibyśmy zastosować pełne miary. Jeśli nasi krytycy, którzy z wyjątkiem Ludwika Skoczylasa mieli dla przedstawienia na Wawelu jedynie słowa pochwały, uczynili to nieszczerze, „dla popierania teatru", to w tym wypadku uczynili źle. Niewolno stale dezorjentować opinji. Jeśli chce się być pobłażliwym codziennie, trzeba podnieść głos we święto. Niema takiego obowiązku obywatelskiego, któryby nakazywał krytyce mierzyć stale nieściśle: przykładać stopę, a obliczać w metrach. Szczerze: przedstawienie „Odprawy" było wieczorem przemytnictwa. W hypnotyzującem opakowaniu architektury wawelskiej przemycano lichy towar teatralny. Koncepcja teatralna Odprawy była uboga i fałszywa. Jej błąd podstawowy: dewocja wobec słowa. Dewocja zdradziecka i niepłodna. Zdradziecka, bo skazywała aktorów na obnażenie ich ułomności. Słowem izolowanem działać może tylko teatr posiadający aktora, który nietylko wygłasza słowo, ale gra je. (Wygłaszać słowo = zamienić je z milczenia na głos; grać słowo = czynić z niego wyraz postaci i przedłużać je w ruchy postaci). W dodatku Odprawa jest zadaniem recytacyjnem trudnem. Retoryczny nurt pysznej rytmiki Kochanowskiego wymaga oporu o sile którą tylko bardzo wielki aktor z siebie wydobyć potrafi. Dewocja wobec słowa jest także teatralnie niepłodną. Hamuje ona narodziny tego specyficznego świata głosów i kształtów barwnych, dzięki któremu dopiero dzieło literackie staje się dziełem teatralnem. W kreacji Trzcińskiego nie było wcale teatru. Nieczynną była tu fantazja twórcza, dla której tekst jest miejscem połowu możliwości teatralnych. Wszystko należało zrobić inaczej. Trzeba było dać scenę znacznie obszerniejszą, zająć nią może nawet jedną trzecią dziedzińca, ażeby umożliwić wystąpienia mas, ustosunkowania mniejszych grup, właściwą lokalizację poszczególnych scen, ruch aktora i działanie perspektywy (dziedziniec dając przestrzeń r e a l n ą — narzuca prawa perspektywy r e a l n e j). Trzeba było wejście posłów otoczyć królewską pompą dla uzyskania pretekstu do rozwinięcia barwnego tłumu i wprowadzenia muzyki. Trzeba było każdą niemal postać oprawić pierścieniem grupy, planowo skomponowanej i pod względem barwy ściśle zorkiestrowanej. Trzeba było grać światłem reflektorów. Trzeba było dać chór liczniejszy, może męski i żeński i nie zadowolić się jego sztubackiem sylabizowaniem, lecz recytację jego skontrapunktować. Trzeba było uzupełnić słowo szmerem (n. p. głosy z sali obrad). Trzeba było znaleźć sposób na ożywienie długiej relacji posła (n. p. w chwili kiedy poseł ma zareprodukować przemowę Iketaona, ten wychodzi z sali obrad uśmiechnięty, zadowolony, dumny, jak gdyby jeszcze mówił: „szabla ostra przy boku tó pan"; za nim gromada jego zwolenników, adorująca go, wiwatująca i powtarzająca jeszcze okrzyk: „Tak jako Iketaon"; poseł zwraca się ku tej gromadzie, bierze udział w jej radości i dopiero kiedy ostatnie głosy milkną, przechodzi do opowiadania, które teraz zaciekawi nas bo będzie wyjaśnieniem porzedniego, chwilowo niezrozumiałego obrazu tembardziej że jest ono w dziele Kochanowskiego najżywiej oddaną mową człowieka). Tego wszystkiego nie uczyniono. Teatru nie było. Aktorzy nie grali lub grali źle. Dobrze grał jedynie Wawel.

KONCERTY KRAKOWSKIE

$= O^{52\times 2}$

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI „WIEDZA O SZTUCE"

W ostatniej chwili otrzymujemy ten obszerny tom. Przeglądamy w drukarni przedmowę. Znajdujemy takie zdanie: „Wbrew ogólnemu mniemaniu ludzi wychowanych na fotografji i malarstwie naturalistycznem, nie to jest najciekawsze i najistotniejsze n. p. w malarstwie co je upodabnia do natury — **ale właśnie co je od natury odróżnia.** W tem **coś** przejawia się pierwiastek twórczy". Gdzieindziej czytamy: „Sztuki możemy szukać wszędzie, w najprostszym nawet przedmiocie... Niektóre tkaniny, niektóre sprzęty, niektóre piece, flaszki, druki i td., są dziełami sztuki". Na innem miejscu: „Malarstwo sprowadza się zawsze do płaskiej kombinacji barw i linji... Matejko odczuwa genjalnie wyraz twarzy ludzkiej, rzecz w gruncie dosyć luźno związaną z najistotniejszemi zadaniami malarstwa". Prawo paradoksu, które urasta u nas do naczelnego prawa układającego życie, sprawia, że idee tak bardzo zbliżone do haseł nowej sztuki, które okrzyczano jako „obce duszy polskiej", wypowiada właśnie ten a nie inny człowiek. Jest jeden ustęp w przedmowie, który mówi bardzo wiele: „Ideą górującą tej książki jest zagadnienie **stylu** w najszerszem rozumieniu tego słowa. Tu bowiem jest jądro nieporozumień tragicznych między sztuką a społeczeństwem. Talenty wybitne umierają z poczuciem zmarnowanego życia, z goryczą, że nie byli potrzebni Ojczyźnie swojej".

NOWY KRYTYK

Art. malarz pan Samlicki, świetnie trawestuje „Listy" do „Zwrotnicy" w swoich Listach z Paryża do „Ill. Kur. Codz.", pragnąc wykazać swą zupełną „prawicowość" w sztuce, zapewne dla ponowienia ataków, w celu zdobycia katedry profesorskiej w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. Robota licha, wysiłki daremne.

Z POWODU BRAKU MIEJSCA

nie mogliśmy w zeszycie niniejszym zamieścić nadesłanych nam Listów z Paryża i Berlina.

Z PODZIĘKOWANIEM ZAPISUJEMY,

że na fundusz wydawniczy „Zwrotnicy" złożyli: P. Anna Eichenwaldowa i P. R. San-Gumiński po 1 mil.

Drukarnia Związkowa w Krakowie.

CZASOPISMO ZWROTNICA

6

ZWROTNICA

CZASOPISMO

KIERUNEK:

SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR I WYDAWCA:

TADEUSZ PEIPER

ADRES REDAKCJI:

KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5.

ADRES ADMINISTRACJI:

KRAKÓW, KAZIMIERZA WIELKIEGO 95.

KONTO CZEKOWE: P. K. O. Nr. 152039.

KRAKÓW 1923 PAŹDZIERNIK

NR. 6.:

Cena Nru 6-go: 200 tys. Mk. **Cena nr.-ów poprzednich: 150 tys. Mk.** **Cena komplet[illegible] 1—5: 600 tys. Mk.**

LIST

„Jestem kapłanem religji szybkości Zwrotnica jest miejscem zamieszkiwanem przez boskość Przeszłość i tradycja — dwie spluwaczki Izolujcie ruiny, bardziej zaraźliwe niż cholera“

A mes amis de *Zwrotnica* une forte poigneé de main.

Je suis un religieux de la nouvelle réligion de la vitesse. Je sens que *Zwrotnica* est un lieu habité par le Divin!

Beauté mecanique. Amour pour la machine. Joues des mecaniciens recuites et souillées de charbon. Puissante locomotive qui reluit de volupté sous une caresse huilante. Les moteurs ont des caprices, des fantasies inattendues. Une personnalité, une âme, une volonté. Fonte. Acier. Chiffres précis. Les calcules d‘un costructeur de locomotives pensent en liberté quand la chaleur et la vitesse grandissent.

Qui peut nier aujourd‘hui l’identification de l‘homme avec le moteur?

Instincts de fer. Intuition du metal. Ambiance de chocs continus pour le nouveau type inhumain construit pour une vitesse ommipresente. Nous pouvons prèvoir un developpement du brechet sur le sternum de l‘aviateur — oiseau d’acier! Phénoménes de volonté exteriorisée chez l’homme multiplié. Voici que la volonté sort de mon corps comme un bras européen. Le Reve et le Desir sont mangés digerés. Passé traditions ces deux étouffoires ou crachoirs! Vitesse! Vitesse!

J‘entrais un soir à Rome sur une 100 chevaux et laissant derriére moi la porte San Sebastian j’allais atteindre le point qui sèpare l’aqueduc de Neron de l’Orto Botanico.

A toute vitesse. Le Volant droit sur l’arc de Constantin. Je me fiche des blocs de pierre ve — ne — rables. . . . Un choc! mon radiateur brisé!

C’était un Symbole. Un avertissement. Plutôt une vengeance.

C‘est pourquoi j’ai crié aux Romains: Vite isolez les ruines plus epidemiques que le cholera. Creusez un grand fossé. Elevez un grand mur pour ecinturonner tous ces pans de murailles romaines! Contre le Passé et ses rancunes et ses malarias! Aujourd‘ hui c’est fait: le passé tremble. Et c’est la grande joie de toutes les locomotives de l’Esprit. Lyrisme précis concis. Splendeur géometrique de la vie. Tout l‘azur line frais et torrentiel dans les pores de l’aviateur, autant de portes - bouches qui boivent et pensent. Compenetration Simultanéité des Forces qui nous aimons et prions chaque jour dans nos mots en libertê, notre Dynamisme plastique avec le grand orchestre des bruiteurs qui crie rugit bourdonne crepite explôse hulule claque froufroute de joie Joie! Joie!

Vous voir mes chers amis de *Zwrotnica*! Quand? Bientôt! Bientôt!

Revolution militariseè de mon coeur qui se rejouit á l’idèe de voir bientôt la grande forte intelligente Pologne en vitesse!

Milan, maí 1923. *F. T. MARINETTI.*

FUTURYZM (ANALIZA i KRYTYKA)

Życie — laska sztuki Rola idei futurystycznej w Polsce W maszynie interesuje nas nie materja lecz człowiek Nie jesteśmy przesyceni człowiekiem. W poezji chodzi nie o wypluwanie uczuć lecz formowanie poematu Logikulstwo a logika Ognista przymioto-sfera Przywróćmy interpunkcję Przedyskutujmy sprawę dynamizmu

Intencje redakcji Zwrotnicy, które w poprzednich zeszytach naszego czasopisma zarysowały się — mam nadzieję — dostatecznie jasno, wymagają jednak pewnych określeń uzupełniających. Może najłatwiej i najpełniej będzie można dostarczyć ich przez sformułowanie stosunku do futuryzmu, tego prądu artystycznego którego nurty rozsadziły koryta literatur wielu krajów europejskich i dotarły także nad gumowe brzegi naszej literatury, inspirując tu nie tylko tych, którzy przyznają się lub przyznawali do tego, ale i wielu innych, łudzących się, że dług bez weksla da się zataić.

Nieznajomość sztuki futurystycznej Włoch i Rosji, a więc dwu tych krajów, które program futurystyczny zrealizowały w sposób najwszechstronniejszy i najpełniejszy, nie pozwala mi mówić o futuryźmie jako o rozwijającem się paśmie urzeczywistniań artystycznych, o tych jego właściwościach zasadniczych, które dałoby się wysnuć z dzieł jego. Zresztą ta strona futuryzmu nie mogłaby stać się przedmiotem niniejszego artykułu. Byłaby to praca może spóźniona, może przedwczesna, ale napewno na niniejszych kartkach zbyteczna. W naszym wypadku chodzić może jedynie o teoretyczny zespół idei głoszonych przez futuryzm. To zaś da się uskutecznić na podstawie znajomości manifestów, ogłaszanych przez futurystów włoskich w latach 1909—14 i publikowanych równocześnie także w języku francuskim. Manifesty te w oryginale i przekładach, we fragmentach i cytatach, jużto w słonym sosie ironji, już też w kadzidlanym dymie dewocji przepłynęły prasę europejską, starą i młodą, niosąc z sobą wszędzie informacje o intencjach reformatorów włoskich. Futuryzmy wszystkich krajów rozwijały się dokoła programu zawartego w tych manifestach. Ich realizacje indywidualizowały się narodowo i jednostkowo; korzenie ideowe pozostawały mniejwięcej te same. Analizując więc i oceniając „idearium“ futurystycznych manifestów włoskich, analizujemy i oceniamy równocześnie to co jest najogólniejszego w futuryźmie uniwersalnym, a zarazem określamy nasz stosunek do całego szeregu spraw, które w tej czy innej postaci szumią tuż ponad naszemi głowami.

Założenia życiowe.

Pierwsze trzy hasła pierwszego manifestu twórcy futuryzmu, F. T. Marinettiego, brzmią: 1. *Chcemy śpiewać miłość niebezpieczeństwa, energję i zuchwałość.* 2. *Istotnymi pierwiastkami naszej poezji będą odwaga i bunt* 3. *Zważywszy, że dotąd literatura wielbiła zadumany bezruch, ekstazę i sen, my chcemy wielbić ruch agresywny, gorączkową bezsenność, krok gimnastyczny, skok niebezpieczny, bicie w twarz i uderzenie pięścią.*“ A zatem: Pierwsze założenia futuryzmu są natury życiowej. Przekraczają granice nawoływań czystoestetycznych, stawiają postulaty życiowe. Zawierają w sobie wolę przetworzenia psychiki człowieka w myśl ideału siły i agresywności. Prowadzą więc logicznie

do gloryfikacji walki i wojny. Ideę tę przyjmuje Marinetti jako konsekwencję poprzednich przesłanek, bo zapewne przed wyciagnięciem konsekwencji ma ją już w sobie. I głosi z zapałem: *„Niema piękna jak tylko w walce. Niema arcydzieła bez charakteru zaczepnego. Chcemy sławić wojnę — jedyną hygienę świata — militaryzm, patryotyzm, gest burzycielski anarchistów...“* A więc wszystkie formy ataku? także zamach anarchistyczny? Tylko w manifeście! W praktyce uznawali futuryści włoscy jedynie tylko walkę i wojnę w imię interesów swego kraju. Byli nie tylko gorącymi patryotami, ale w czasach kiedy nowatorstwo artystyczne nie dawało się pomyśleć bez gestykulacji kosmopolitycznej, nie lękali się zarzutu nacjonalizmu i imperjalizmu. Pragnęli Włoch wielkich. Pragnęli zjednoczenia wszystkich ziem włoskich. Wołali „Italia irredenta!“ Wołali: „Precz z Austrją!“ Oni to, a nie d' Annunzio, urządzili pierwsze manifestacje (1914 wrzesień) nawołując do interwencji Włoch w wojnie światowej, do interwencji po stronie Ententy, po której spodziewali się ziszczenia dążeń irredentystycznych. W konflikcie zaś między Włochami a Jugosławją popierali bez zastrzeżeń imperjalistyczny punkt widzenia swego kraju, a Marinetti znajdował się nawet w szeregach arditi, których d'Annunzio wiódł na zajęcie Rjeki. Nie były to porywy chwilowe. Ani chwilowe kompromisy z duchem godziny. W każdej sytuacji politycznej opowiadają się zawsze za rozwiązaniem, które według nich może dać krajowi maximum natychmiastowych korzyści. W czasie przewrotu faszystowskiego staneli po stronie faszyzmu. Znamiennym jest artykuł programowy, ogłoszony podówczas w jednym z ich pism: *„Coraz częściej pojawiają się oznaki będące zapowiedzią włoskiego imperjum światowego. Nikt nie jest godniejszym rozkazywania od narodu włoskiego, najzdolniejszego na świecie. Młodzieży włoska, o faszyści, o faszystowskie Włochy, kto nie jest faszystą może być szanownym, ale jest przeżytkiem. Prawdy są jasne: płodność, zdrowie, duch wojenny, wesołość, żądanie dyscypliny, hierarchji i wyznania wiary. Mamy w Mussolinim przywódcę nowej generacji. Stoi on przed nami z najsilniejszemi cechami rasy.“*)* Z otwartością jaka cechuje wszystkie wynurzenia futurystów, wypowiedziano tu hasła bezwstydnie imperjalistyczne, nieprzekonywująco zaakcentowane megalomanją narodową może niezbyt realną.

Tak daleko powiódł reformatorów włoskich postulat kroku gimnastycznego i bicia w twarz. Było to nieuniknione. Sposób w jaki ustosunkowali sztukę do życia, przyznawał supremację aktywności życiowej ponad twórczością artystyczną i dopuszczał reformy artystyczne jedynie tylko dlatego, że były one częścią składową reform ogólno-życiowych. Jestto ustosunkowanie fałszywe. Nieartystyczne. Muszę się zastrzedz: nie zgadzam się z artystami, którzy zakonniczo oddzielają się od życia, uważając sztukę za układ w sobie zamknięty, niedostępny dla sił z zewnątz. Sztuce potrzeba życia jako laski turystycznej; twórczość artystyczna powinna korzystać z form i narzędzi życia swojego czasu, ażeby wzbogacić nimi swoje własne środki. Ale **ostateczny cel musi być wyłącznie artystyczny.** Musi chodzić o sztukę, tylko o sztukę. Tymczasem w manifestach futurystów włoskich nawet postulaty czysto artystyczne motywowane są p o s t u l a t a m i życiowymi. Względy poza-artystyczne kierują zawsze ich ideami. Troska o samą sztukę, o wartości czysto-poetyckie czy malarskie czy muzyczne, z trudem znajduje miejsce gdzieś poza kulisami ich właściwych myśli.

Ich postulaty życiowe, — jakakolwiek byłaby rola wyznaczona im w estetyce futurystycznej — zasługują jednak na uwagę. Szczególniej u nas. Krok gimnastyczny mógł być zbawienną reakcją przeciw lunatyzmowi, który około roku 1900 panował nad literaturą; mógł być wyzwoleńczym rozwodem z duszą pietnastoletniego podlotka, dla którego wyłącznie — zdawało się — powstawała ówczesna sztuka; mógł być hasłem zdrowia, męzkości, przytakiwania życiu; mógł być wołaniem o nowego człowieka. Stał się czemś innem. Nie ma nowej zasady bez przesady. Ale przesada jest zasadą futuryzmu. Nadaje mu ona zawsze jego właściwe, charakterystyczne piętno. Postulaty życiowe włoskich futurystów włośnikami swych korzeni zahaczające o najgłębsze, najbardziej naglące prawdy człowieka współczesnego, na skutek przesadnego ujęcia prowadzą łodygami swojemi do spłycenia i zordynarnienia życia. Jeśli jednak zdecydujemy się nie widzieć tych sezonowych przedłużeń idei

---

*) Według dziennika „Republika“, Łódź.

słusznych i trwałych, dostrzeżemy że futuryzm zawiera w sobie potężną moc odrodzenia, że są w nim zadatki na zupełne przeobrażenie życia, na stworzenie nowego metra moralności i kultury. Tę właśnie rolę ma do spełnienia idea futurystyczna w Polsce, niezależnie od tego co głoszą lub będą głosili nasi futuryści. Ci którzy umieją szeregować zjawiska, powinni dostrzedz, że nasz futuryzm należy umiejscowić na buntowniczej linji opozycji anty-romantycznej, którą wypadki historyczne już dawno rozpoczęły kreślić w naszej umysłowości. Jest w nim zrozumienie i **aprobowanie nowych ogólnoświatowych walorów kulturalnych,** których po roku 63 bronił u nas pozytywizm, bardzo wartościowy w idelogji, choć słaby w twórczości artystycznej. Jest w nim **apologja doczesności i kodeksu czynu,** którą rozwijał Wyspiański, olbrzymi człowiek, zły poeta. Jest w nim **wola siły,** z którą wystąpił Staff, największy nasz poeta po Słowackim, wielki poeta. Jest w nim może za mało z głębokich nawoływań Stanisława Brzozowskiego, tego pierwszorzędnego umysłu, którego myśl długo jeszcze żyć powinna między nami. Pod wpływem dzieł naszych anty-romantyków, jak niemniej 'pod naporem szczerości wobec samych siebie i krytycyzmu wobec innych, wielu z pokolenia, które dojrzewało umysłowo około roku 1910, musiało odczuwać potrzebę oczyszczenia naszej atmosfery krajowej z sztucznych woni i środków usypiających, które już wtedy raniły prawdę zdrowych płuc. (Dla mnie — najgorętszą modlitwą tego czasu była modlitwa o wielki wentylator. Raził mnei falset całej naszej liryki ówczesnej. Pamiętam, że z wierszy, które w owym czasie w tajemnicy pisałem, wyeliminowałem doszczętnie wyrazy „sen“ i „tęsknota“, którymi wzdychał podówczas każdy utwór poetycki). Okres organizowania Strzelca spełnił częściowo rolę wentylatora. Przysięga składana u wstępu, wymagając głębszych umotywowań w samym sobie prowadziła do rewizji dotychczasowych zasad życia. (Pamiętam że projektowałem wówczas studjum o żołnierzu Żeromskiego). Wojna wysadziła wszystkich ze zwykłych trybów myślowych. Powojnie wyłoniło potrzebę definitywnego przedestylowania wartości romantycznych. Czyni to właśnie — częścią nieświadomie — futuryzm. Czyni to zarówno treścią jak i formą swojej działalności. W tem jego doniosła rola narodowo-kulturalna. Futuryzm nasz czuje nakazy czasu w którym żyjemy, co nie jest bez znaczenia w nowem naszem położeniu politycznem, wobec zadania budowania Polski żywotnej t. j. odpowiadającej wymogom dzisiejszego życia, i wobec konieczności budowania jej od podstaw t. j. od człowieka. To też nie dziwiłbym się wcale gdyby już dawno w naszych kołach rządowych zrodziła się była myśl urządowienia futuryzmu. Futuryzm włoski — widzieliśmy — nie lęka się nacjonalizmu, faszyzmu, imperjalizmu; futuryzm rosyjski — wiemy — wysnuł z założeń Marinettiego poezję bolszewizmu; czemużby futuryzm polski nie mógł być rządowym. Gdyby zrozumiano to wcześniej, może najgłębsza oda na cześć Piłsudskiego pochodziłaby od Sterna, a Młodożeniec byłby był może w czasie powstania górnoślązkiego przybocznym poetą Korfantego. Żart? Owszem. Ale oddalony od prawdy conajwyżej o odległość spojrzenia.

Walka z muzeum

i nawoływanie do twórczości bezwzględnie nowej jest naczelną zasadą estetycznej części futuryzmu. Przewodzi na tej drodze Marinetti. Swoistą swoją prozą, która stawia go w rzędzie największych pisarzy naszych czasów, tą prozą ładowną i lekką, rozpaloną i tęczującą, powstałą jakgdyby równocześnie w jubilerni i kuźni, wali on we wszystko co zmarszczyło się starością i zachęca do poszukiwań nowych. Są to najistotniejsze i najcenniejsze ustępy jego manifestów. One też oddziałały najsilniej na całe pokolenie dzisiejsze. Można — przekonamy się nawet, że należy — program estetyczny futuryzmu poddać dalekoidącej krytyce, ale nie można zaprzeczyć, że zwycięzki urok słowa Marinettiego pchnął całe dzisiejsze pokolenie na drogi nowatorstwa oddawna nieznanego. Śmiałość, która cechuje wszystkie poczynania artystyczne naszych czasów, narodziła się ze śmiałości Marittiego Wszystkich nas natchnął on odwagą. Oduczył nas bezpłodnego podziwu dla dzieł przez innych niegdyś dokonanych; nauczył nas co to jest **wiara w siebie oraz twórcze bluźnierstwo.** Przeciął pępowinę, którą przywiązani byliśmy do łona epok minionych i dał nam w usta wezbrane piersi rzeczywistości która nas otacza. To jego wielka historyczna zasługa.

Materjalizm poetycki.

Założenia życiowe i walka z przeszłością skierowały Marinettiego ku najsilniejszym przejawom życia dzisiejszego. Pierwsza zwraca na siebie jego uwagę szybkość. *„Świat wzbogacił się o nowe piękno, o piękno szybkości“*. To prowadzi go do adoracji motoru, a adoracja motoru do adoracji materji wogóle. Wytwarza się u niego stanowisko, które możnaby nazwać materjalizmem poetyckim. Stanowisko to polega na tem, że poleca ono materję jako jedyny temat godny poezji i że z materji jako tematu, wyprowadza poszczególne zasady formy poetyckiej. W mniej lub więcej wyraźnem sformułowaniu idea ta przewija stę jako argument poprzez wszystkie manifesty. Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że materja interesuje M-ego nie ze względu na jej walory plastyczne (forma, barwa), lecz sama przez się; jej tajemnica fizyczna. Zaleca on poecie odgadywać siły działające w materji, jej rozciągliwość, ściśliwość, spójność i podzielność, ruchy jej molekułów i elektronów przyczem występuje ostro przeciwko przenoszeniu w materję uczuć ludzkich. *„Płyta stalowa interesuje nas sama przez się t. j. niezrozumiałe i nieludzkie przymierze jej molekułów i elektronów n. p w chwili kiedy stawiają opór uderzającemu pociskowi armatniemu. Gorąco kawałka żelaza lub drzewa roznamiętnia nas bardziej niż uśmiech lub łzy kobiety“*. Chodzi więc o przekonanie nas, że samo fizyczne życie materji może być dla poety ciekawsze niż życie człowieka, i że poeta powinien dążyć po zagłębiania się w istotę materji. Z otwartością, niepozbawioną cynizmu, powiada M., że w jednym ze swoich poematów opisał krótko śmierć rozstrzelanego zdrajcy, podczas gdy bardzo dużo miejsca poświęcił dyskusji dwuch generałów o długości strzału i o gatunku dział nieprzyjacielskich. I nie lękając się okrucieństwa konsekwencji dodaje: „żyjąc w rowach Tripolitańskich jako artylerzysta, zauważyłem jak bardzo godnem pogardy jest widowisko mordowanego ciała ludzkiego w porównaniu z lśniącym i wojowniczym lotem działa, palonego przez słońce i przez ogień“. To lekceważenie człowieka jest przesadnem ujęciem pewnej idei, która pojawiła się w literaturze francuskiej około roku 1850 jako reakcja przeciwko wybujałemu egotyzmowi romantyzmu i nawoływanie do konieczności wyjścia poza osobiste przeżycia. Zwrot ten stanowi jedną z charakterystycznych cech działalności parnasistów francuskich. Kilkadziesiąt lat później odnajdujemy jego ślady w manifestach futurystycznych. Pojawia się tu ta sama idea konieczności oczyszczenia poezji z przeżyć osobistych, lecz pojawia się ona w innym zespole myślowym, przyczem otrzymuje zakres o wiele szerszy i wyraża się w formie która nie stroni od brutalności. Podczas gdy Francuzi dążyli do wytrzebienia pewnego rodzaju narcyzyzmu literackiego, do przerwania niekończącej się serji wyznań osobistych coraz mniej oryginalnych i szczerych, M.-tti pragnie wogóle wyeliminować z literatury wszelką psychologję. Miejsce człowieka, jako tematu literackiego, ma zająć materja. Przeniknąć ją i wyrazić, oto co powinno być ambicją dzisiejszego poety. I tu pojawia się znowu idea, której kontury są śladami pewnych zapożyczeń. Okres powstawania manifestów futurystycznych pokrywa się z okresem wzbierania sławy Bergsona i żywego dyskutowania stosunku intelektu do intuicji. Echa tych nowych idei filozoficznych znajdujemy u M-go. Mówi on o poznaniu rozumowem i wynikajacych z niego formach literackich z niepohamowaną nienawiścią i w wyrazach głębokiej namiętności. Ostrzega przed „ołowiem“ logiki i jego zgubnymi wpływami na literaturę, a w części pozytywnej swoich wywodów oddaje wyższość, podobnie jak Bergson, intuicyjnej metodzie poznania. Skoro przenikanie istoty materji ma być zadaniem poety, intuicja ma być jego narzędziem. *„Intuicja pozwoli nam usunąć wrogość, która oddziela nasze ciało od metalu motoru“*.

Podstawowym błędem całej tej części estetyki Marinetti-owej jest **fałszywe ustawienie stosunku poety do maszyny.** W artykule p. t. „Miasto. Masa. Maszyna“ *) miałem już sposobność zwrócić na to uwagę. Dla Marinettiego motor jest bóstwem. Jest to jakiś egipski Apis, jakaś boska bestja, niezależna od człowieka, szafująca beczkami łask i dlatego właśnie zniewalająca do bałwochwalczej adoracji. Stanowisko fałszywe. Maszyna jest dalszym ciągiem człowieka. Jest sługą człowieka. Panu-

* Proszę czytać: „Zwrotnica“ Nr. 2. str. 30.

jemy nad nią, jak nad naszem ramieniem lub nad nożem który trzymamy w dłoni. Nie mamy żadnego powodu chuchać w nią wonią świątynnych kadzideł. Pytamy jedynie: co maszyna daje człowiekowi dla życia i sztuki, i co człowiek może z niej jeszcze dla życia i sztuki wydobyć. I dlatego także powierzchownem musi nam się wydać przejście Marinettiego od adoracji motoru do adoracji materji. **W motorze interesuje nas nie materja, lecz człowiek.** Potężny człowiek który go wymyślił i szczęśliwy człowiek który z niego korzysta. Już te względy godzą dotkliwie w samą istotę futurystycznego materjalizmu, w jego adorację materji. Także sposób w jaki materja ma wedle Marinettiego stać się przedmiotem literatury nie wytrzymuje krytyki. Nie otwiera on żadnych możliwości artystycznych i prowadzi tylko do jałowego obrazowania natemat drobin i atomów. Można zgodzić się z Marinettim, że nie należy wnosić w materję uczuć ludzkich. On sam jednak popełnia w tej dziedzinie jaskrawą sprzeczność.*) Zachęca do zajmowania się specyficznemi siłami materji, jej istotą fizyczną (spójność, rozciągliwość..) a mówi o niej ciągle kategorjami biologji jakby o istocie żywej (oddech, wrażliwość, instynkty..) **) Posługuje się więc ciągle tem co w artykule p. t. Metafora teraźniejszości***) nazwałem wiwifikacją, a wyklucza jedynie personifikację (niewątpliwie w związku z eliminowaniem człowieka z literatury). A przecież na drodze, którą szedł, mógł był dojść do ciekawego poglądu; mógł głosić konieczność zerwania z językiem poetyckim, zawierającym pozostałości dawnego, już przez nas zarzuconego sposobu patrzenia na świat i materję; mógł głosić możliwość poezji, któraby — wyzbywszy się szczątkowych osadów wiedzy prymitywnej — oparta była na widzeniu, zgodnem z wynikami nowoczesnego poznania i tym obrazem świata, jaki nam zbudowała nauka. Pozostawałaby jeszcze jedna rzecz niełatwa: wykazać, że taka poezja nie skrzepłaby pod ciśnieniem prozaizmu. Sytuację pogarsza jeszcze to co M. mówi o intuicji. Zdanie, w którem definiuje ten proces poznania jest najsłabszem zdaniem jakie wyszło z pod jego pióra. „Przez intuicję rozumiem stan myślowy, prawie całkowicie intuitywny i nieświadomy“. Jest to nic. A propozycja wyeliminowania człowieka z literatury musi rozbić się o najsilniejszy opór naszych najżywszych nałogów. **Człowieka zawsze najbardziej interesować będzie człowiek.** Że w czasach w których żyjemy musi on uświadomić sobie nowości, które w nim samym wyrosły, i że musi szukać dla siebie nowych form wyrazu, dalekich od form dotychczasowego psychologizmu litarackiego — to pewne; ale przekazywanie człowieka organom czyszczenia miasta jest wszczynaniem zatargu z samą krwią naszych zainteresowań. Antypsychologizm może być ewentualnie zrozumiały we Francji, w ojczyźnie Racine'a, Moliéra, Stendhala i Zoli, w kraju gdzie przez kilka wieków duszę ludzką rozkładano na krople. U nas gdzie naskutek anormalnego położenia politycznego literatura była narzędziem walki narodowej i, przyjąwszy prawa walki, mogła widzieć jednostkę jedynie poza słowami i gestami gromady; u nas gdzie nawet naga dusza, okryta kożuchem oparów alkoholowych bardzo mało powiększyła naszą wiedzę o człowieku, nie można jeszcze mówić o przesycie człowiekiem i bezwzględna walka z człekoznawstwem uznana byc musi albo za bezkrytyczne powtarzanie haseł zagranicznych albo za przesadne sztandarowe ujęcie pewnych nawoływać formalnych albo wreszcie za wyraz braku własnej treści wewnętrznej.

Burzenie składni i logiki.

Opętanie materją prowadzi Marinettiego do rozgłośnego postulatu burzenia składni językowej. „*Składnia romańska usiłuje poskromić wielokształtne życie materji*“. A skoro chodzi o oddanie materji w sposób jak najbardziej czysty, jak najbardziej wierny; skoro chodzi o takie jej oddanie które byłoby zlaniem się słowa z rzeczą i do pewnego stopnia bezpośredniem wniknięciem w wszechświat,

** Wogóle manifesty Marinettiego zawierają wiele sprzeczności. Pochodzą one stąd, że twórca futuryzmu zawsze pragnie dotrzymać kroku modzie. Jedna z moich znajomych, szczególnie wrażliwa na wszystko co dotyczy kobiety, zwróciła uwagę na to że M. opowiada się raz za równouprawnieniem kobiet, innym razem przeciwko.

*** Także w liście do Zwrotnicy.

*) Patrz Zwrotnica Nr. 3, str. 53.

Marinetti sądzi, że literatura może tego dokonać jedynie drogą zniszczenia dotychczasowej składni gramatycznej. I usiłuje on podłożyć podwaliny pod nowy styl językowy. Głównym elementem tego języka staje się rzeczownik. Rzeczowniki mają łączyć się ze sobą na podstawie analogji o ile możności jaknajbardziej odległych, mają one tworzyć nieprzerwane nici obrazów, gdyż tylko „ten styl orkiestralny może ująć życie materji.“ Czasownik powinien być używany jedynie w formie bezokolicznikowej dla uniknięcia interwencji pisarza, oraz dla oddania ciągłości życia. Że utwór literacki zbudowany na tych zasadach, może stać się niezrozumiałym, to nie ma żadnego znaczenia. *„Ponieważ wszelki porządek jest wytworem intellektu, należy układać obrazy według maximum nieporządku“*. *„Być rozumianym, nie jest wcale rzeczą konieczną“*. Zatem: niech żyje nieporządek! Jaknajwięcej nieporządku! I naturalnie: precz z logiką!

Trzeba przyznać Marinettiemu, że z pośród wszystkich tych, którzy głoszą konieczność burzenia składni, on jeden burzy ją rzeczywiście. U innych brak składni odnajdujemy właściwie jedynie w utworach, zbudowanych z elementów bezsłownych, czystodźwiękowych; ale wobec braku zdania brak składni jest tu rzeczą zupełnie naturalną. Gdzieindziej jedynie tylko szeroko stosowana elipsa gramatyczna stwarza pozory asyntaxyjności. U Mar. (oczywiście w utworach napisanych w zgodzie z manifestami) syntaxy nie ma zupełnie. I nie może jej być skoro czasownik używany jest tylko w formie bezokolicznikowej, a rzeczownik nie korzysta wcale ze swej elastyczności fleksyjnej. Bo w ten sposób zniesiona jest wszelka zależność gramatyczna między poszczególnymi wyrazami. Wyrazy nie stosują się wzajemnie do siebie. Gramatyczne rządzenie, oddające pewnym częściom zdania władzę nad innemi, ustępuje miejsca zupełnemu zniesieniu praw. „Słowa wolne“ stają się jedynym budulcem języka. Trzeba przyznać Marinettiemu, że — przynajmniej w teorji — myśl swoją przeprowadził konsekwentnie i że w jego estetyce postulat burzenia składni nie jest tylko powierzchowną sztuczką ogniową, lecz logicznem skupieniem wszystkich jego poszczególnych postulatów językowych. Inna sprawa, że postulaty te są niesłuszne nawet z punktu widzenia Marinettiego. Pragnie on uczynić z poety odkrywcę w świecie materji, a z języka organ, któryby chwytał życie materji z całą jego falującą zmiennością. Burzenie składni jest w tym wypadku niecelowe. Przeciwcelowe! **Bo bez składni możemy conajwyżej sporządzić inwentarz świata, ale nigdy nie zdołamy oddać życia świata.** Składnia jest aparatem notującym związki zachodzące między zjawiskami, jest ich językowem odbiciem. Bez niej niema związku zjawisk. Bez niej rzeczywistość rozpada się na przedmioty i zdarzenia, dla których jedynem orzeczeniem może być tylko pojęcie „jest“ lub „są“. Tyle tylko dowiadujemy się o nich. Niewiele. Katalog spraw świata! O żadnych odkryciach mowy być nie może, bo odkrywanie jest to tworzenie nowych związków. Tak więc postulatem burzenia składni M. mija się ze swoim celem. A jest to cel charakterystyczny. Jest to bardzo charakterystyczne, że w umotywowaniu tych postulatów znajdujemy zawsze powoływanie się na usiłowanie ogarnięcia materji, wszechświata..., a nie znajdujemy nigdy powoływań się na względy artystyczne. Ze stanowiskiem tem spotykamy się w każdej dziedzinie estetyki futurystycznej! Zawsze będzie chodziło mniejwięcej o naśladowanie jakiejś rzeczywistości, o taki czy inny realizm lub imitatyzm. W budowie argumentacyjnej futurystów nie widać wcale dźwigarów czysto-artystycznych, nie widać wcale troski o wewnętrzne potrzeby sztuki. Troska o sztukę uchroniłaby ich była od wielu błędów. W wypadku, który nas tu interesuje, uprzytomniłaby im, że w poezji nie chodzi o materję, lecz o literaturę; a to byłoby jeszcze jednym skrupułem, który powinienby był powstrzymać ich od burzenia składni. Rozumieliby, że burząc składnię, niszczą własne środki poetyckie. Luźnymi rzeczownikami nie można stworzyć wartościowej literatury. **Tylko zdanie może być terenem zdobyczy literackich.** Oczywiście w obrębie zdania dopuszczalne są wszystkie swobody jakich wymaga intencja poety. Żadnej regule gramatycznej nie można przyznać prawa wetowania wobec potrzeb myśli poetyckiej. Uzasadnione są nawet pewne stałe reformy syntaktyczne. **Gramatyka nie jest przepisem lecz spisem.** Uporządkowanym spisem. Nie daje norm, lecz konstatuje fakta. Nowe fakta narzucają jej nowe prawa. Byłoby rzeczą zupełnie naturalną, gdyby nowi poeci wszystkich krajów rozpoczęli akcję uwalniania składni od wszystkich tych reguł, które nie są niezbędne dla

wyrażenia myśli, przyczem wnioski wyciągnięte z zestawienia poszczególnych języków europejskich mogłyby być bardzo pomocne. Już dziś n. p. niektórzy poeci niemieccy zrywają z martwą regułą nakazującą w zdaniach pobocznych umieszczać orzeczenie na końcu. W przyszłości analogiczny ruch rozszerzy się prawdopodobnie i pojawi się we wszystkich innych krajach. (A kiedyś może dojdzie tak daleko, że n. p. pod wpływem języka angielskiego wyłoni się może postulat taki jak n. p. zniesienie genusu przymiotników, formy gramatycznej będącej właściwie wyrazem bardzo pierwotnego sposobu patrzenia na świat, zawierającej między innemi wyraźne ślady antropomorfizmu.) W składniach poszczególnych języków zajdzie w przyszłości wiele zmian, lecz będą to zmiany o charakterze reform, a nie destrukcji. Ale cała ta część poetyki M.-go zawiera obok fałszywych postulatów dotyczących składni inny ściśle z nimi związany i niemniej fałszywy postulat: *„Il faut detruir la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance“*. Układem rzeczowników, tego głównego elementu języka futurystycznego, ma więc rządzić przypadek. Przypadek? Skojarzenia psychologiczne! Tu, w tej Marinetiowej intronizacji przypadku znajduje się źródło tej tak szeroko rozpowszechnionej poezji skojarzeń, która i u nas ma swoich przedstawicieli. Poezja ta może w tym lub owym wypadku dać dzieła o pewnych wartościach artystycznych, ale jako zasada jest fałszywą. Przeczy ona wymogom sztuki. Nie chodzi o powtarzanie rzeczywistości, w tym wypadku „wewnętrznej“, lecz o dzieło, o utwór poetycki. **Nie chodzi o bezpośrednie wypluwanie uczuć lub protokołowanie naturalnego biegu obrazów, lecz o organiczną budowę poetycką. Nie wolno usuwać w kąt woli twórczej, która formuje materjał przeżyć wewnętrznych według zasad artystycznych; która eliminuje i komponuje.** Nie wolno tego czynić, jeśli zależy nam na formie utworu literackiego, na jego budowie planowej, na jego całości organicznej i zamkniętej. Z tychsamych powodów nie można zgodzic się na potępianie logiki, które — podobnie jak Marinettiowa teorja nieporządku — przedostało się do wielu poetyk nowoczesnych. **Bez logiki niema jedności dzieła zbudowanego.** Głoszenie absurdu, jak to czyni M. — lub głoszenie nonsensu czy też konieczności zerwania z więzami logiczności, jak to czynią inni, — jest zaprzeczaniem najistotniejszym prawom panującym nad słowem. Można zwalczać logikę starej poezji i głosić hasło nowej logiki odpowiadającej naszemu poczuciu kompozycji i nowym naszym poglądom na stosunek sztuki do rzeczywistości, ale nie można zwalczać logiki jako takiej. Najbardziej racjonalny rozkład myśli*) powinien być naszą zasadą. Logiczny rozkład myśli, a nie retoryczny wykład myśli, który charakteryzuje dotychczasową poezję. Dawne utwory były narracją, nowe powinny być selekcją. Dawne były syllogistycznem niemal rozwijaniem myśli, nowe powinny być logicznym ekstraktem. Logikę nowej poezji możnaby najlepiej określić, wyszukując dla starej logiki poetyckiej jakąś nazwę pejoratywną. Możnaby może powiedzieć, że **w dotychczasowej opoezji bowiązywały logikierja, logikuła czy logikulstwo, podczas gdy w nowej poezji obowiązywać powinna właśnie logika.**

Dynamizm

Dynamizm — dynamika — dynamiczność — dynamizm — dynamiczność — dynamika — dyn... Wyrazy te powtarzają się bez końca w manifestach futurystów włoskich. Pojęcie, które one oznaczają jest pasem transmisyjnym poruszającym conajmniej połowę ich zasad estetycznych. Za futurystami wło-

---

*) Przez myśl rozumiem tu także myśl formalną. Naturalnie. Nie tylko każda zmiana formy zmienia treść, ale wogóle forma jest także treścią. Fałszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz który dla wielu jest ilustracją stosunku formy do treści, mąci pojęcia. Z obrazu tego pochodzi idea że-tak jak tensam płyn można przelać w różne naczynia tak samo treść można „ubrać“ w różne formy. Ale nie. „Tasama“ treść „w“ innej formie jest inną. Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć że forma jest naczyniem którego ściany chemicznie oddziaływają na płyn w niem zawarty, zmieniając całkowicie naturę tego płynu. O owym fałszywym obrazie „naczyniowym“ jako źródle błędnych poglądów na stosunek treści do formy, miałem sposobność rozmawiać swego czasu ze St. Ign. Witkiewiczem. Pewne ślady tej rozmowy znalazłem na jednej z końcowych stron jego książki „Teatr“.

skimi poszli nowatorzy innych krajów. I u nas wyrazy te tańczą na wszystkich młodych ustach. Wysuwa się je ciągle jako hasło i argument, hałasuje się nimi jak grzechotką. Łata się nimi wszystkie dziury rozumowania, określa się nimi najrozmaitsze rzeczy, używa się ich bez precyzji, często dla wyrażenia czegoś czego ani uczuciowo ani pojęciowo nie uchwycilo się dokładnie. Ale **nikt nie zdobył się na bliższe określenie pojęcia dynamizmu artystycznego i nikt nie zdobył się na jego estetyczne uzasadnienie** i zdaje mi się, że nietylko u nas, lecz także zagranicą. A jego uprawnienie w dziedzinie sztuki bynajmniej nie rozumie się samo przez się.

Zarówno futuryści włoscy, jak i ich naśladowcy, popełniają ten błąd, że utożsamiają dynamizm z kinetyzmem, z ruchem lub szybkością. Tymczasem tak nie jest. Dynamizm jest sprowadzaniem zjawisk do sił, jest pewnego rodzaju podnoszeniem siły do rangi istnienia metafizycznego. W tej postaci pojawia się dynamizm u futurystów włoskich jedynie w tej części pierwszego manifestu malarskiego, w której jest mowa o wzajemnem przenikaniu się przedmiotów. „*Ciała nasze wnikają w kanapę na której siedzimy, a kanapa wnika w nas. Autobus wpada w domy obok których przejeżdża, a domy walą się na autobus i zlewają się z nim*“. Tu istotnie zwraca się uwagę na siły i nawołuje się do ich artystycznego wydobycia. Nawet wtedy kiedy przedmioty znajdują się w spoczynku, siły działają, jakkolwiek są niewidzialne z powodu wzajemnego równoważenia się; ale są, i manifest domaga się ich uwidocznienia. Jednakże naogół, mówiąc o dynamiźmie futuryści mają na myśli ruch i szybkość. Są konsekwentni, narzucając artystom zjawiska te jako temat i środek. Ponieważ cała ich estetyka jest estetyką realistyczną, z chwilą kiedy upatrują w ruchu i szybkości jeden z najistotniejszych elementów otaczającego świata, muszą nawoływać do wprowadzenia tego elementu w dziedzinę sztuki. Ale trudno zrozumieć tych wszystkich którzy nie uznają realizmu artystycznego a jednak uparcie i bez umotywowania domagają się dynamizmu = kinetyzmu.

Dynamizm w poezji

Jeżeli z rozmaitych manifestów Marinettiego wybierzemy zasady i argumenty dynamiczności poetyckiej, znajdziemy że według niego należy wprowadzić do poezji dynamizm następującymi środkami: 1. Przez używanie czasownika w formie bezokolicznikowej. Argument: Czasownik w infinitivie wyraża szał stawania się, bohaterską ciągłość, radość działania.... 2. Przez zarzucenie przymiotnika. Argument: Przymiotnik jest przystankiem, przez co nie da się pogodzić z wizją dynamiczną. 3. Szerokie stosowanie onomatopeji. Argument: Ponieważ szmer jest wynikiem zderzenia ciał stałych i lotnych, wprawionych w szybki ruch, onomatopeja która oddaje szmer, jest jednym z najbardziej dynamicznych elementów poezji. 4. Zarzucenie interpunkcji. Argument: Słowa, uwolnione od interpunkcji, będą promieniowały wzajemnie na siebie, będą krzyżowały swoje rozmaite działania magnetyczne, zgodzie z nieprzerwanym dynamizmem myśli.

Kilka pobieżnych (z braku miejsca) uwag krytycznych: Widzieliśmy już poprzednio jak bardzo niecelowem — z punktu widzenia własnych intencji M.-go — było zarzucanie form czasownikowych kiedy chodziło o oddanie życia materji. Niemniej niecelową jest ta zasada kiedy chodzi o „szał stawania się“, „bohaterską ciągłość“ i t. p. Stawanie się, ciągłość stawania się, — jest to bezustanne przechodzenie jednego działania w drugie, jednego ruchu w drugi, a bezokolicznik wyraża nieskończone t r w a n i e jednego działania czy ruchu. A już zupełnie niecelowym poetycko czyni bezokolicznik ta jego właściwość, która wyraża się w naszej nazwie i odbiera mu zdolność oddawania okoliczności, w jakich odbywa się pewna czynność, pozbawiając go w ten sposób możności sugerowania obrazu działania czy ruchu, obrazu żywego, walącego pięściami w wyobraźnię widza. Postulat przymiotnikowy jest ujęty przesadnie, jednakże zawiera w sobie część prawdy. **Przymiotnik jest nadużywany.** Nawet przez poetów najnowszych. Wystarcsy wziąć którykolwiek z nowych tomów poezji, a okaże się że w przeważnej mierze emocja, którą poeci pragną utworem swoim wywołać, powstaje tu nie dzięki całości utworu, jego kompozycji, jego rytmice, specjalnemu uszeregowaniu zdań,

lecz dzięki mnożeniu łatwo emocjonujących przymiotników („szalony“, „wściekły“, „cudowny“, „ogromny“). Otacza się każdy rzeczownik gorącą parą kilku przymiotników, zanurza się go w jakąś ognistą przymioto-sferę, i w ten sposób zmierza się do podniesienia temperatury całego utworu. Jestto zbyt łatwe, ażeby mogło być wystarczające. Jest w tem także coś z egzaltowanej gadatliwości kobiecej, sprzecznej z dyscypliną tworzenia. Ale **oszczędność w przymiotnikowaniu nie powinna prowadzić do nieubłaganego antyprzymiotnikowstwa.** Jest charakterystyczne, że M. dla lojalności wobec filozofji dynamizmu nie waha się poświęcić poezji i rezygnuje z niezastąpionych walorów artystycznych przymiotnika, z jego zasobności w barwę i kształty, z jego zdolności obrazotwórczej. Za dużo fizyki, a za mało estetyki jest także w uzasadnieniu onomatopeji. Dziwaczne zadania spełnia ona u M.-go. Powiada on, że jeśli w jednym z poematów po onomatopeji ssiii, naśladującej gwizd statku, następuje onomatopeja fliii, t. j. echo z przeciwnego brzegu, dzieje się to dla uniknięcia konieczności opisywania szerokości rzeki. O sugestywnem działaniu tych szmerów, o ich wartościach muzycznych, ani słowa. Hasło zniesienia interpunkcji wynika nieuchronnie z całości systemu poetyckiego M.-go. Gdzie niema składni, nie może być interpunkcji. Mobilizowanie nowych argumentów wydaje się tu zbyteczne. I podobnie jak w wypadku zasady syntaktycznej, tak i tutaj stwierdzić należy, że z pośród tych wszystkich którzy zarzucają znaki pisarskie, — a czynią to nieco bezkrytycznie wszyscy niemal poeci dzisiejsi, — M. jedyny ma za sobą rację konsekwencji. Bo kiedy zatrzymuje się budowę zdania, **nic nie przemawia przeciw interpunkcji, a wiele za nią.** Przemawia za nią **drożyzna czasu,** charakteryzująca życie współczesne; pisarz powinien już wyglądem zewnętrznym dzieł (typografią, znakowaniem) ułatwiać czytelnikowi jego pracę. Przemawia za nią także fakt, że **w naszych czasach poezję spożywa się przedewszystkiem czytaniem, a nie słuchaniem;** toteż zewnętrzny aspekt dzieła powinien być uwarunkowany potrzebami oka, a nie ucha. Zamiast usuwać znakowanie, należałoby je raczej wzbogacić. Jeśli idąc za wzorem Apollinaira, poeci francuscy zarzucili znakowanie, to uczynili to — przypuszczam — dlatego, że wychowani na interpunkcji francuskiej, uwzględniającej obok padziału logicznego zdań także ich podział na frazy rytmiczne, widzieli w znakach pisarkich pewnego rodzaju znaki muzyczne, a odczuwali ich niewystarczalność kiedy chodziło o zaznaczenie rozmaitych odmian ruchu słów. Nie mogąc posiadanemi znakami wyrazić wszystkich odcieni przystankowych o które im chodziło, skasowali wogóle znaki i przerzucili na czytelnika pracę dzielenia rytmicznej linji słownej. Powinni byli obrać drogę odmienną. Powinni byli wprowadzić nowe znaki, eweutualnie kombinację starych (n. p. ich zwielokrotnienie: podwójny przecinek, podwójną kropkę — na oznaczenie przystanków dłuższych, niż te, jakie znaki te oznaczają w formie pojedynczej.) — W ten sposób rytmika i ogólna budowa utworu poetyckiego zyskałaby i na precyzji i na jasności.

Dynamizm w plastyce

Pierwszy manifest malarzy-futurystów, nie posiada tego jasnego widzenia dążeń i tej wewnętrznej logiki, które cechują manifesty literackie Marinettiego. Jest w nim za dużo latania na wietrze, zamało skoordynowania kroków. Analizując hasła malarzy futurystycznych i sprowadzając je do ich uzasadnień myślowych, odbywamy często drogę po kilku linjach równoległych, niezbiegających się w żadnym punkcie ogniskowym. Wprawdzie w pierwszych zaraz słowach, którymi rozpoczynają exposé programu, mówią o „coraz bardziej rosnącej potrzebie prawdy“ i tę potrzebę prawdy wysuwają jako pierwszą przyczynę proponowanych reform, ale w różnych ich hasłach **postulat prawdy występuje conajmniej w dwojakiem znaczeniu.** Raz — malarstwo ma oddawać świat wrażeń, ma oddawać przedmiot tak jak on się podmiotowi przedstawia, z uwzględnieniem wszystkich chwilowych pozorów. Jeżeli bruk uliczny, zwilżony deszczem, w świetle lamp elektrycznych zdaje się wydrążać ku ziemi; jeżeli na twarzy człowieka stojącego naprzeciw nas, oglądamy odbicie konia który gdzieś daleko przebiega ulicą, — należy to malować tak jak widzimy. Jestto więc impresjonizm, doprowadony do ostatnich wniosków. Ale innym razem prawda ma w tym manifeście zgoła inne zna-

czenie. Jest uniezależniona od materjału zmysłowego i albo oznacza prawdę wewnętrzną artysty, a wtedy powstaje n. p. zasada, że portret nie powinien być podobny do modela i że malarz nosi w sobie krajobrazy które chce utrwalić na płótnie, — albo też oznacza naszą ogólną wiedzę o rzeczywistości zewnętrznej, a wtedy spotykamy się z zasadą o przeźroczystości ciał lub o „umieszczaniu widza w środku obrazu".

Ten podwójny sposób operowania pojęciem prawdy znać także w postulatach dynamistycznych.

W manifeście zbiorowym postulat dynamizmu pochodzi z pojęcia prawdy jako zgodności między obrazem a światem wrażeń. Chodzi o reprodukcję wrażenia dynamiczności. *„Wszystko porusza się, wszystko biegnie, wszystko przekształca się pospiesznie. Żaden profil nie znajduje się przed nami nieruchomy, lecz ukazuje się i znika bez przerwy. Zważywszy, że obraz przedmiotu zatrzymuje się na siatkówce, przedmioty będące w ruchu pomnażają się i targając się wzajemnie doznają zniekształcenia. W ten sposób koń który biegnie ma nie cztery nogi lecz dwadzieścia, a ruchy ich są trójkątne".* Dwa lata po ukazaniu się owego manifestu zbiorowego opublikował Carra drugi manifest, w którym postulat dynamizmu zjawia się w nowej postaci. Nie chodzi już o realistyczną zgodność obrazu z wrażeniem, nie chodzi o reprodukowanie ruchu przedmiotów świata zewnętrznego, lecz o dynamizm „jako rzeczywistość stworzoną przez artystę w nim samym i budowanie obrazu na podstawie tej wewnętrznej wizji dynamicznej". Jestto już stanowisko odmienne od poprzedniego. Zerwanie z realizmem ruchu jest dokonane. Chodzi o dynamiczną k o n s t r u k c j ę obrazu. I wszystkie hasła malarskie, tym razem dokładnie wyróżnione, pochodzą z tej nowej zasady. Nie chodzi już o powtarzanie form realnych w ruchu, lecz o pewien specjalny dobór form ewentualnie nawet abstrakcyjnych, nadających się do stworzenia całości dynamicznej. Stąd to spotykamy się z takiemi hasłami, jak potępienie sześcianu i piramidy, które Carra nazywa formami statycznemi, i przeciwstawienie im stożka umieszczonego podstawą do góry jako formy eksplozyjnej; lub potępienie linji prostej uważanej za martwą i przeciwstawienie jej linji elipsoidalnej, rzekomo wyrażającej ruch; lub potępienie kąta prostego jako apatycznego i przeciwstawienie mu kątów ostrych, jako form woli. Z analogicznych powodów nawołuje Carra do nierównowagi form, przekonany, że nierównowaga podobnie jak w fizyce, tak i w obrazie prowadzi do ruchu. A wreszcie krok ostatni: abstrakcja. Dochodzi do niej Carra, stwarzając malarstwo dźwięków i woni t. j. malarstwo dające w obrazach „równoważniki plastyczne dźwięków, szmerów i woni napotykanych w teatrach, music-hallach, kinematografach, burdelach, dworcach kolejowych, portach, garażach, klinikach, fabrykach i t. d.". I jest rzeczą charakterystyczną, że temu malarstwu abstrakcyjnemu oddaje Carra wyższość nad innemi: „Te konstrukcje plastyczne oddziaływują na nas z urokiem daleko bardziej sugestjonującym niż konstrukcje pochodzące ze zmysłu wzroku lub dotyku, gdyż odpowiadają bardziej duchowi czystej plastyki". A więc: po potrzebach prawdy objektywnej, po zalecaniu natury jako jedynego organu kontroli, po wskazywaniu na naukę jako źródło . . . — duch czystej plastyki! malarstwo abstrakcyjne!

Te dwie odmiany dynamizmu malarskiego nasuwają nam dwie różne oceny. Pierwszy rodzaj dynamizmu jest fałszywy w postulacie i środkach. W postulacie jego wyraża się **naiwny realizm.** Chodzi o to, że ponieważ „wszystko się porusza", sztuka powinna oddawać ruch przedewszystkiem. Zasada ta sprzeczna jest z ideą sztuki jako samodzielnej twórczości, jest wprowadzeniem w dziedzinę obrazu i rzeźby motywów nieplastycznych, filozoficznych, sztukę mało obchodzących. Także proponowane środki są fałszywe. Fałszywe, bo niecelowe. Ani dwadzieścia ani sto nóg konia nie da wrażenia konia poruszającego się. Bo z sumy momentów statycznych ani ruchu ani wrażenia ruchu otrzymać nie można.

Drugi rodzaj dynamizmu możemy przyjąć częściowo. Chodzi w nim o autonomiczną konstrukcję dynamiczną, a więc o konstrukcję, a więc o obraz. Jest w tem już idea czysto malarska. Niestety niepoparta głębszem umotywowaniem i niewolna od dogmatyki dynamicznej. Manifest nie motywuje **dlaczego konstrukcja plastyczna ma być oparta na dynamizmie,** jak gdyby to się samo przez się rozumiało, **jakgdyby idea dynamizmu plastycznego była dogmatem niepodlegającym dyskusji.** Tymczasem wcale tak nie jest, o ile na rzecz patrzymy kryterjami plastyki, a nie ideami filozofji. A o ile sprawę konstrukcji dynamicznej poddamy dyskusji, dojdziemy m o ż e (!) do przekonania,

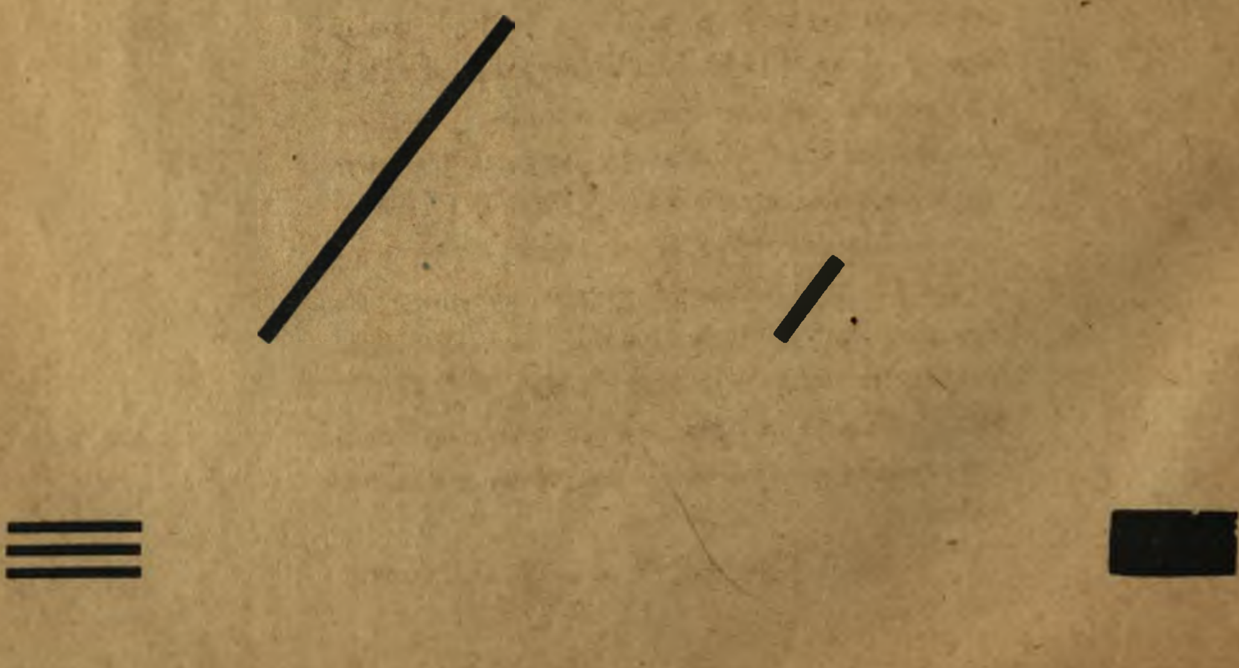
że w dziedzinie plastyki można znaleźć dla niej pewne miejsce obok konstrukcji statycznej. Można n. p. uzasadniać (mojem zdaniem bez powodzenia) jej rację bytu zaletami jej działania, względami na wrażliwość widza, zdolnością budzenia intenzywnych reakcji uczuciowych jaką posiada wszystko co zawiera w sobie element siły. Racjonalniejszem uzasadnieniem byłoby wskazanie na nowość plastyczną jaką można otrzymać zapomocą dynamizmu kontrukcyjnego, wskazanie na **nowy system organicznej budowy plastycznej,** dający się na nim oprzeć, na system budowy będącej nową możliwością konstrukcyjną obok systemu geometrycznego, kubistycznego i t. p. Tylko, że w tym wypadku środki proponowane przez futurystów okazują się znowu fałszywymi. Formy które uważają oni za dynamiczne, nie są dynamiczne. Budzą one jdynie a s s o c j a c j e ruchu. Przypominają przedmioty z któremi łączą się obrazy siły i ruchu (kąt prosty przypomina nóż, sztylet, dziób kłucie, krajanie, zabijanie....) lub nasuwają myśl że formy te wywołałyby ruch w ś w i e c i e r e a l n y m (stożek ustawiony podstawą do góry...) Są one może symbolami ruchu, ale same przez się nie narzucają w r a ż e n i a ruchu, a tem mniej wrażenia dynamiczności. Z pośród wszystkich tych którzy domagają się dynamizmu w plastyce chyba jeden tylko Malewicz postulat ten realizuje. W jego rysunkach*) o d c z u w a się działanie sił. Odczuwa się parcie form, ich ciążenie ku sobie, chciałoby się powiedzieć: jakieś namiętne. wyciąganie ramion, jakieś zmierzanie do uścisku. A przytem formy te złączone są w organiczną jedność. I to nie — jak to się przeważnie dzieje — zapomocą geometrycznego systemu budowy, lecz dzięki specjalnemu, bliżej nie dającemu się określić, skoordynowaniu działania sił. A jednak ten najkonsekwentniejszy i najczystszy dynamizm plastyczny nie daje pełnego zadowolenia. Na tych rzeczach znać jakieś ubóstwo i brak możliwości rozwojowych. Nie jest to wina samego artysty, który przeciwnie w każdym swoim rysunku okazuje nieprawdopodobne bogactwo pomysłów. Jest to prawdopodobnie wina zasady, wina wprowadzania w plastykę obcego jej elementu dynamiczności.

(Dokończenie nastąpi).

Kraków, 1923, styczeń — luty. *TADEUSZ PEIPER.*

---

*) Patrz Nr. 3 Zwrotnicy str. 79 i 81



BOMBARDOWANIE

co 5 sekund działa oblężnicze wypatroszyć przestrzeń akordem **tam-tuuumb** bunt 500 odgłosów roztargać go rozdrobnić go rozprószyć go w nieskończoność

w środku owych **tam-tuuumb** przytłumionych (objętość 50 kilometrów kwadratowych) skakać wybuchy cięcia pięści baterje nagły strzał gwałt dzikość regularność ten ciężki głęboki skandować dziwaczne szalone najniespokojniejsze ostre bitewne Wściekłość smutek

uszy oczy

nozdrza otwarte uważne

siła jakaż radość widzieć słyszeć wąchać wszystko wszystko **taratątatata** karabinów maszynowych ryczeć do utraty tchu pod ugryzieniami policzczczkami **trąak-traak** uderzeniami batem **pik-pak-pum-tumb** dziwaczczcznemi skokami karabinowych salw wysokości 200 m Na dole na dole w głębi przy orkiestrze stawy bulgotać woły bawoły zasieki wozy **pluff plaff** konie stawać dęba **flik flak dzing dzing szlaaak** wesołe rżenia aaaaaaa... grzebaniaa dzwonieniaa 3 bataljony bułgarskie w marszu **kroook-kraaak** *(POMALUTEŃKU)* Szumi Maryca albo Karwawena **kroook-kraaak** krzyki oficerów zgrrruchotać jak płytki mosiądzu **pan** tędy **paak** tamtędy czing **buuum czing cziak** *(PRĘDKO)* **cziaczziaczziaczziaak** w górze na dole tam dookota wysoko uwaga nad głową **cziaak** piękny . . .

F. T. MARINETTI przełożył *JALU KUREK*

TAK, TAK, OT TAK

3 cienie gryzące
ŚWIT
wiatr wartko orzący gniotący morze
muskuły i krew w Jutrzence

WSCHÓD światło żółte skośne

Potem
zielony lód
ślizgający się
Potem

PÓŁNOC czerwony parzący się
twardy szklanny hałas

Potem szary osłupiały

Różowe chmury są rozkoszą dali
fanfary karminu wybuchy szkarłatu
słabiutkie szare **nie** tamtam błękitu

Nie Tak
NIE
TAK
tak
tak tak
TAK
TAK
żółte ryczące
Cud szarych
Wszystkie perły mówią **TAK**

Przekonywujące zielono-niebieskie rozumowania nęcących przystani
Gładkie fjoletowe płyty morza trzęsą się z radości
Promień odbija się ze skały na skałę
Cud kładzie się od śmiechu na żyłach morza Upity wiatr goni po gajach

Niebezpieczeństwo niebieskiej chmury pionowo nad moją głową
Wszystkie ostre pryzmatyzmy fal warjują
Ból czerwonych
nie
nie
nie
TAK
TAK
TAK
miękka huśtawka
światłocieni
Poprostu
Odpoczywanie w dali
półcień niezadowolony
Żagiel zapalony
skacze po horyzoncie który drży

CZWOROKĄT ZŁOTA

wyssanie trzech cieni w owej przystani zjedzonej przez słońce — usta zęby krwiste długie śliny złota które pije morze i gryzie skały

TAK zwyczajnie
TAK
zwinnie
spokojnie
OT TAK

jeszcze
JESZCZE
JESZCZE
JESZCZE **OT TAK**

F. T. MARINETTI przełożył *JALU KUREK*

DRZEWA

Mahonie wygładzone amorki drzewa fiołkowe z Gujany
Hebany i palisandry z Madagaskaru drzewa koralowe z Kongo mahonie z Senegalu
Drzewa z Wysp
Teki z Indochin i Afryki
Traki z Tonkinu
Drzewa twarde
Drzewa żelazne
Drzewa niegnijące
Dęby i teki z Jawy

Drzewa słupów telegraficznych
Progi szyn kolejowych
Bruki Bruki uliczne
Ciężkie pniaki teków
Zgiełkująca skrzypiąca piszcząca eksploatacja obszarów leśnych

Udostępnimy flocie wszystkie rzeki ulepszymy porty jazdy morskiej
Wydobędziemy rzadkie esencje
Na wybrzeżu Kości Słoniowej nasze koleje żelazne będą przerzynać tropikalne lasy przewożąc drzewo
A ponadto będziemy mieli tysiąc słoni które będą przenosiły ciężkie pnie drzew
Będziemy mieli góry kauczuku i gutaperki oraz tartaki mechaniczne
Trrrrrrrr
Srrrrrrrrrr
Tssrrrrrrrr
siiiiiiiii
ziiiiiiii
rrrrrrrr
wrrrrrrr
Mój mózg piszczy swój *Sen twardych drzew* i dzikich lubieżnych mechanicznych pił

List pięknej damy do paseisty

DR

OOOOOOOOoooooooooooooooooooooooooooooo
+ całusy + — × + + pieszczoty + świeżość
piękność wytworność 3000 fr. m i e s i ę c z n i e
+ — + — × + — + pierścionek rubinowy 8000
pró ó ó ó ó ó ó ż ż żność + 6000 fr. buciki buciki

N Oooooooo O Jutro u Ciebie Jestem
poważna i oddana Uściski
Ooooooooooooooooooooooo

GI

F. T. MARINETTI przełożył *JALU KUREK*

WAM

To wam —
barytony
spasione, jak świnie —
od Adama
do naszych dni mety,
wstrząsający teatrami nazywane jaskinie
arjami Romea i Julietty.

To wam —
bydło,
wykarmione, jak konie —
żrące i rżące Narodu gagatki,
obnoszący po estradach
jak po dawnym salonie
cielska i kwiatki.

To wam —
osłonięci listkami mistyki,
czoła zmarszczkami poorawszy pstro —
futuryści,
imaginiści,
akmeiści,
zaplątani, jak w cyfrach statystyki
w pajęczynie rymów i strof.

To wam —
coście na rozczochrane zmienili
gładkie fryzury,
na łapcie lak,
proletkulscy, —
wstawiający łatki
w wyleniały Puszkina frak.

To wam —
tańczący
i w dudy dmący
i jawnie prostytujący się
i czyniący pokutę,
rysujący sobie przyszłość leżącą
jak ogromny akademicki deputat,

Wam mówię
genjalny, czy nie genjalny,
ja, —
co rzuciłem głupstwa
i pracuję w Ros-cie
mówię wam —
póki kolbami jeszcze nie wygnali
Dość!
Dość!
Rzućcie,
plućcie
i na rymy
i na arje
i na róż bukiet
i na tym podobne faramuszki
z arsenałów sztuki.

Kogo obchodzą dziś wasze dzieje,
Że „ach — biedaczek —
jak on kochał
i jakim był skromnym?..“

Majstrowie,
a nie długowłosi kaznodzieje
potrzebni są nam!

Słyszycie jęk szalony!
parowozy podniosły panikę. —
„Dajcie nam węgla z Donu!
Maszynistów,
ślusarzy,
mechaników!“

Leżąc z dziurami w boku,
toczące z ust pianę pakuł
statki krzykiem przebiły doki: —
„Dajcie nam nafty z Baku!“
Póki wspólnej szukamy platformy
i każdy w kółko skrzeczy:
„dajcie nam nowe formy“
Wzmaga się krzyk o *rzeczy*.
Niema już głupich.
Wierząc, że natchnie Bóg go,
stoją przed „maestrami“ cierpliwą publiką.
Dzisiaj częstujcie nas nową sztuką —
Sztuką wyciągnąć z błota republikę.

WŁADIMIR MAJAKOWSKIJ przełożył *BRUNO JASIEŃSKI*

FUTURYZM POLSKI (BILANS)

Futuryzm jest formą świadomości zbiorowej, którą należy przezwyciężyć. Ja futurystą już nie jestem, podczas gdy wy wszyscy jesteście futurystami. Manifest — zapora, którą trzeba przekroczyć. Maszyna nie jest produktem człowieka jest jego nadbudową Przedmiotowe formy cywilizacji jako piękno ciała człowieka współczesnego Historja mojego futuryzmu Przeciwko futuryzmowi.

Właściwie historja futuryzmu została już przeze mnie napisana. Publiczność i krytyka przeoczyły ją, ponieważ nosi na sobie etykietkę „powieść" i niesamowity tytuł „Nogi Izoldy Morgan". Dziś napisałbym ją niewątpliwie trochę inaczej. Górnikom, świdrującym tunele w skałach zbiorowej świadomości współczesnej, trudno jest samym ogarnąć wzrokiem piękno perspektywy, jaką odkryje drążony przez nich tunel. Zrobią to za nas bezczynni turyści historji.

Futuryzm jest pewną formą świadomości zbiorowej. Aby móc o nim mówić, trzeba naprzód przezwyciężyć go w sobie samym. Ale walka, jaką z konieczności staje się każde przezwyciężenie, ma swoje własne krótkie i oślepiające perspektywy i rzeczy znajdujące się w jej polu widzenia otrzymują jej szczególne oświetlenie. Dlatego, ile razy mówi się o futuryźmie, mam zawsze wrażenie, że poruszam sprawę bardzo prywatną i osobistą.

U nas w Polsce nazwa futurysty nabrała jakiegoś specyficznie lokalnego, obraźliwego znaczenia, zaciemniającego jego treść pierwotną. Stała się wyzwiskiem. Doszukiwanie się przyczyny tego zjawiska zajęłoby zbyt wiele czasu.

Cała nasza wina polegała na tem, że pewien moment świadomości współczesnej, wszystkim nam wspólny, podjęliśmy, nie wyparliśmy się go i usiłowali go ująć w pewne nowe formy artystyczne. Z chwilą kiedy formy te zostaną stworzone, można będzie dopiero mówić o przezwyciężeniu samego momentu. Przez przemilczanie go nie posuwamy się ani o centymetr naprzód, więcej — wykluczamy możność wszelkiego posuwania się. Jest ono w kosekwencjach źródłem mnóstwa bardzo zabawnych odwróceń. Sytuacja obecna np. przedstawia się zupełnie odwrotnie niż o tem sądzi publicrność. Ja już „futurystą" nie jestem, podczas gdy państwo wszyscy jesteście futurystami. Wygląda to na parodoks, a jednak tak jest.

Kiedy w r. 1918, po powrocie do Polski zetknąłem sią po raz pierwszy z Tytusem Czyżewskim — wiedzieliśmy jasno jedno:

Bujne, kotłujące się życie współczesne zerwało stawidła okopów i drutów kolczastych i wdarło się w morze psychiki polskiej z niesłychaną siłą. Życie to nie ma żadnego odpowiednika w świadomości polskiej.

Świadomością społeczeństwa jest jego sztuka, pojęta, jako życie organizowane. Każda nowa faza życia wymaga dla siebie nowych form w sztuce. Dopiero przez stworzenie tych form moment współczesny zostaje wprowadzony do świadomości zbiorowej, staje się jej momentem organicznym, a więc twórczym. Społeczeństwo, które nie wytworzy na czas nowych form organizo-

wania, zostaje przeciwnie przezwyciężone, pokonane, osiodłane przez moment życia współczesnego, którym nie jest w stanie kierować

Gigantyczny i szybki rozrost form techniki i industrji jest niewątpliwie najbardziej istotną podstawą i kręgosłupem momentu współczesnego. Wytworzył on nową etykę, nową estetykę i nową realność. Wprowadzenie maszyny w życie człowieka, jako elementu *nieodzownego*, dopełniającego, musiało pociągnąć za sobą przebudowanie gruntowne jego psychiki, wytworzenie własnych równoważników, podobnie jak wprowadzenie do organizmu żywego — obcego ciała zmusza organizm do wydzielania specjalnych przeciwciał, które zmieniają dopiero antigeny w ciała zdolne do przyswajania lub możliwe do wydalenia. Jeżeli organizm ludzki czy społeczny energji tej w dostatecznej ilości nie wytworzy, następuje intoksykacja, zakażenie ciałem obcem*).

Wytworzyć te przeciwciała psychiczne, inaczej, stworzyć formy, któreby podporządkowały człowiekowi maszynę — oto najbliższe zadanie sztuki współczesnej.

W momencie uświadomienia sobie tej prawdy narodził się futuryzm.

Odpowiedział na nią na długo przed wojną futuryzm włoski, na krótko po niej — futuryzm rosyjski, oba w sposób biegunowo odmienny.

Odpowiedź futuryzmu włoskiego była prosta i da się zamknąć w zdaniu:

S z t u k a w i n n a p o d n i e ś ć m a s z y n ę d o p o z i o m u ideału erotycznego l u d z k o ś c i.

(Stanowisko, którego u nas przez dłuższy czas mozolnie i konsekwentnie bronił duży artysta Tytus Czyżewski**).

Uwielbienie jednak nie jest przezwyciężeniem, przeciwnie podporządkowaniem się przedmiotowi uwielbianemu. Występuje ono zazwyczaj jako forma świadomości na niższym stopniu rozwoju i jest jedną z najbardziej pierwotnych form reagowania jej na zjawiska zewnętrzne.

Człowiek pierwotny ubóstwiał żywioł, ponieważ uczuwał wobec niego swą całkowitą bezbronność. Na dalszym szczeblu stosunek ten zamienił się na stosunek buntu do zdetronizowanego niewiadomego, aby wraz z przezwyciężeniem go ułożyć się w ramy pewnego swej potęgi spokoju.

Odpowiedź futuryzmu rosyjskiego była od początku dwulicowa:

„Rzeczy to wróg —
„zrozumcie to choć.
„Rzeczy się rąbać powinno!
„A może właśnie rzeczy trzeba kochać?
„A może rzeczy mają duszę inną?...“***).

Cały futuryzm rosyjski z lat 1913—1919 jest właściwie oscylowaniem dookoła tych dwuch prawd z przechylaniem się to na jedną, to na drugą stronę. Dopiero w r. 1919 „Misterjum-buffo“ tegoż Majakowskiego przynosi ostateczną odpowiedź futuryzmu rosyjskiego:

„Towarzysze rzeczy
„wiecie co —
„przestańmy jedni na drugich się krzywić.
„Spróbujmy: my was będziemy robić,
„a wy nas — żywić“.

Odpowiedź ta zaczerpnięta od socjalizmu wyznacza maszynie w świadomości współczesne miejsce, jakie robotnikowi wyznacza w swym obrębie społeczeństwo kapitalistyczne.

Sztuka polska budząca się po wojnie z narodowo-patrjotycznego letargu miała w futuryzmie

*) W „Nogach Izoldy Morgan“ przedstawiłem ten proces zakażenia psychiki współczesnej przez maszynę.

**) „...Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamo-dzieci — magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli...“ (1-a jednodniówka futurystów — manifesty futuryzmu polskiego - czerwiec 1921“).

***) Majakowskij: „Władimir Majakowskij“ tragedja 1913.

włoskim gotową odpowiedź, odpowiedź fałszywą. Należało poddać ją krytyce przyjąć lub odrzucić a jeżeli odrzucić, to postawić na jej miejsce odpowiedź własną.

W momencie skrzyżowania się ostrza powojennej myśli polskiej z ostrzem myśli europejskiej narodził się futuryzm polski.

Narodził się w chwili dziwnej i jedynej.

Przed wykąpaną w wannie mordu czteroletniego myślą polską otwarły się nagle naoścież wrota Zachodu. Zagadnienie nowoczesnej kultury europejskiej, w którym nie brała dotąd bezpośredniego udziału, zajęta własnymi zagadnieniami narodowymi, czekało od niej rozwiązania. Na nieprzygotowany szczepionką ochronną organizm polski upadł bakcyl nowoczesności. Rozpoczęła się walka organizmu z bakcylem, walka o śmierć lub życie, pospieszne, gorączkowe wytwarzanie własnych antytoksyn. Organizm polski przechodził kryzys i miotał się w gorączce. Ta gorączka wywołana w organiźmie polskim przez bakcyla nowoczesności, ten okres walki i bolesnego przetwarzania się organizmu przejdzie do historji nowoczesnej kultury pod nazwą *futuryzmu polskiego*.

Nazewnątrz przedstawiało się to poprostu, jako walka, którą grupa artystów wypowiedziała swemu społeczeństwu. „Społeczeństwo" zamknęło się w bastjonach kościołów i redakcji, skąd wylewało na partyzantów kubły brudnej, gryzącej wody, krzyczało na wieczorach poetyckich, obrzucało jajami i kamieniami. Nikt nie zdawał sobie jasno sprawy w imię czego prowadzi się walka i jakie jest jej właściwe znaczenie. Psychika polska poczuła się zagrożoną w swoich tradycjonalnych przyzwyczajeniach i nałogach i broniła się z energją, jakiej trudno się było u niej spodziewać.

Początkowo opinja, upostaciowana w prasie, usiłowała sam proces zbagatelizować, przedstawić go poprostu, jako „kierunek", przeniesiony do nas z zagranicy. Wyłoniła nawet z siebie całą generację rybaków, którzy wędką akademizmu wyławiali z wzburzonej fali kiełbie ech i urojonych plagjatów i z tryumfem obnosili je przed publicznością na dowód, że proces, który ją niepokoi, nie jest bynajmniej jej wewnętrznym procesem, a jedynie usiłowaniem narzucenia jej jakichś obcych „zagranicznych" idei.

Publiczność nie uwierzyła.

Wtedy opinja zmieniła metodę. Uderzyła na alarm. Zaczęto wywoływać z lasu wilka bolszewizmu i anonimowego mocarstwa. Rozpoczęły się represje administracyjne.

Konfiskaty książek i czaspism, policyjne utrudnianie i zrywanie wieczorów poetyckich, administracyjne wydalanie artystów z powiatów, — wszystkie te fakta zupełnie niezrozumiałe dla artysty zagranicznego i rozsiewające wieść o „polskim barbarzyństwie" zagranicą, — to tylko dalsze etapy jednej i tej samej walki.

Pamiętam jeden z pierwszych naszych wielkich wieczorów w Filharmonji Warszawskiej 9 lutego 1921 r., który zgromadził przeszło 2000 osób. Ludzie tłoczyli się w przejściach i otaczali estradę. Ktoś z publiczności przyniósł węża, jakaś kobieta przyszła z małpą. Warszawa okazywała w ten sposób, że się futuryzuje. Czytaliśmy jakieś wiersze. Ludzie stali na krzesłach i krzykiem usiłowali nam przerwać. Wiersze były złe, ale publiczności zależało na tem najmniej. Pamiętam p. Irenę Solską, artystkę o wyjątkowej odwadze i genjalnej intuicji, jak bez echa rzucała w salę swoje najpiękniejsze koncepcje recytatorskie, otoczona wrogim pomrukiem bałwanów.

Innym razem, na wieczorze w Zakopanem, tasama publiczność chciała zlinczować poetę Aleksandra Wata, czytającego przed nią swe namopaniki — poematy słów wyzwolonych z jarzma treści logicznej.

Dziś, kiedy na wieczorach moich krzyczy się już coraz rzadziej, (jedynie policja, jako instytucja w założeniach swych konserwatywna, długo jeszcze zapewne nie potrafi się wyrzec swych wypróbowanych metod), kiedy książki nasze rozchodzą się w coraz większej ilości egzemplarzy i nawet (!) znajdują już nakładców, kiedy dobytek nasz artystyczny staje się powoli torbą, w której maczają ręce nawet artyści wypierający się gorliwie jakiegokolwiek z nami stosunku.

dziś kiedy kryzys można już uważać za zażegnany, chociaż sam proces bynajmniej się jeszcze nie skończył

można spokojnem okiem rzucić wstecz na ubiegłe pięciolecie i sporządzić sumaryczny bilans.

Napisaliśmy dużo złych wierszy, namalowali dużo złych obrazów — historja nam to wybaczy.

Był to czas dziwny i piękny, czas w którym każda strofa była pchnięciem, każdy wiersz — obroną, czas, gdzie poezje preparowało się, jak dynamit, a słowo stawało się kapslą, czas wiecznej czujności i ustawicznego czuwania, wytężania wzroku i wypatrywania miejsca w które najskuteczniej możnaby uderzyć.

I dziś, kiedy złych wierszy pisuję już coraz mniej, z prawdziwym żalem oglądam się wstecz na te lata gorączkowe, pełne przeczuć i słów niewypowiedzianych, dziewicze lata kiełkujących wartości.

Dla „amatorów jubileuszów“*) — kilka dat.

Zaczynało się to powoli, od czasu do czasu zwiastowane jakimś echem dziwnym i niesamowitym, jak grzmot przed burzą.

Jeszcze niezadługo przed wojną w r. 1914, tragiczny zwiastun i Jan Chrzciciel futuryzmu polskiego Jerzy Jankowski (autor „Tramu wpopszek ulicy“) straszył publiczność polską wierszami rozrzuconymi po czasopismach, — pierwszy polski futurysta w znaczeniu włoskiem. Wiersze zaginęły bez echa. Książka przyszła zapóźno. Choroba wyrwała go z szeregu szermierzy zanim zdołał do niego wstąpić. I pomimo że Jankowski dziełem swym na szali ruchu nie zaważył pozostanie on na zawsze w literaturze naszej symbolem nowej, odradzającej się psychiki polskiej jako pierwszy zwiastun nowych dni, kiedy

„zwyciężył wodę odblask krwawy
„salw karabinów suchy trzask
„wywiódł w świątyni starej nawy
„futuryzmu brzask“.

Równocześnie z nim w drugiej stolicy Polski — Krakowie wielki samotny artysta, Tytus Czyżewski, zamknięty w ustronnej pracowni wygotowywał w tyglu swojej intuicji formy coraz dziwniejsze i coraz bardziej zagadkowe

Kiedy powróciłem do Polski po długiej w niej nieobecności, zgrupowała się dookoła niego garstka malarzy znanych na zewnątrz Krakowowi pod nazwą *formistów*, rozpoczynając wtedy wydawać pod tym tytułem maleńkie pisemko redagowane przez Czyżewskiego i Leona

*) Wyrażenie futurysty rosyjskiego Majakowskiego.

Chwistka. Formiści zrobili na mnie wrażenie średniowiecznego cechu poszukiwaczy nowej formy. Odgrodzeni od ulicy szklanną taflą swoich pracowni rozwiązywali jeden po drugim narzucające się problematy malarskie, jak rozwiązuje się równania matematyczne, z kamiennym uporem i pewnością swej prawdy. A za szybą przewalało się życie polskie, miotało się w powojennej gorączce, tłukło głową o mur zagnane w labirynty ślepych uliczek, życie poplątane, pstre, bezjęzykie. Na pracę przygotowawczą było zapóźno. Chwila domagała się radykalnego czynu.

Zetknąłem się wtedy też po raz pierwszy ze Stanisławem Młodożeńcem, świeżym, rokującym artystą, od którego wszyscy spodziewaliśmy się bardzo wiele (nie znam przyczyn, dla których zamilkł ostatnio).

Tak powstała pierwsza polska organizacja futurystyczna t. zw. „Katarynka". Nazwa nie była ani tak zabawną, ani tak przypadkową, jak się to może powierzchownie wydawać. Obrazowała ona moment dla futuryzmu polskiego decydujący, moment wystąpienia nowej sztuki polskiej na ulicę, pierwszy akt rozpoczynającej się walki.

Posypały się plakaty, za plakatami — wieczory.

To, że kryzys futuryzmu pierwszy przeszedł Kraków — miasto-mauzoleum, Kraków, w którym każda cegiełka jest wawelską, a każdy mieszkaniec — kustoszem, Kraków — polska Florencja, panopticum narodowych mumji, było objawem zupełnie zdrowym i świadczącym o żywotności organizmu polskiego.

Pozostawało zaatakować polskiego burżuja w jego legowisku — w Warszawie. Cztery następujące bezpośrednio po sobie wielkie wieczory, poprzedzone monstr-wieczorem w Filharmonji, spełniły to zadanie.

W lutym r. 1921 zachorowała Warszawa.

W Warszawie zetknąłem się po raz pierwszy z Anatolem Sternem i Aleksandrem Watem. Pierwsza podpisana przez nich odezwa p. t. „Tak", jaka wpadła mi w ręce, owiana jeszcze duchem niemieckiego ekspresjonizmu, zwiastując kogoś, który nadchodzi, — była mi całkowicie obcą. Wydany w okresie wieczorów warszawskich almanach „Gga", propagujący prymitywizm, jako odpowiedź futuryzmu polskiego, był anachronizmem. Na szczęście wiersze nic nie miały wspólnego z „prymitywistycznym" manifestem.

Po dłuższych dyskusjach został w Warszawie ustalony jednolity front futuryzmu polskiego. Pierwszym dokumentem tego były wieczory łódzkie w marcu 1921. Rezultatem — „1-a jednodniówka futurystów, manifesty futuryzmu polskiego. Kraków czerwiec 1921", rozrzucona w tysiącach egzemplarzy po wszystkich miastach Polski.

W „Manifestach futuryzmu polskiego" zogniskowałem szereg poruszających nami wówczas i szczególnie aktualnych idei. „Manifesty" nie stanowiły żadnego przedyskutowanego programu, uchwalonego przez kongres futurystów polskich. Akcja była rozpoczęta. Publiczność domagała się od nas jakiegoś ideowego paszportu, do czego miała zresztą pełne prawo. Naszkicowałem w nich tę najogólniejszą płaszczyznę, na jakiej mogliśmy się wszyscy pomieścić bez uciekania się do indywidualnych amputacji.

W „Manifestach" zarysowała się po raz pierwszy zupełnie wyraźnie twarz futuryzmu polskiego, odcinająca go linją aż nazbyt widoczną od futuryzmów włoskiego i rosyjskiego, pomimo pewnych niewątpliwych równoległości. Zbadanie i wykazanie tych elementów będzie zadaniem przyszłego historyka futuryzmu. Do roli tej nie posiadam najprymitywniejszych warunków. Jak mówiłem, sprawa futuryzmu jest dla mnie sprawą osobistą. Każdy dzień przeżyty świadomie, staje sią martwym materjałem, do którego nie czuję nic oprócz nienawiści. Jestem cały dniem który jest. Nie rozumiem przeszłości. Jest ona zawsze za małą o jedno „teraz". Każde „wczoraj" rozpatrywane odrębnie traci sens. Nadaje mu go dopiero każde nowe „dzisiaj". Wiedziały o tem „Manifesty", kiedy walczyły o aktualność dzieła sztuki i jego wartość 24-godzinną.

„Manifesty futuryzmu polskiego" są sformułowaniem tego, co w założeniu swoim było jedynie organicznym fermentem.

Właściwie każdy ruch kończy się wraz ze swym manifestem. Jest to proces zupełnie odwrotny temu, jakim go sobie wyobraża publiczność. Nic nie szkodzi, że niekiedy przez przeciąg długiego nawet szeregu lat po ogłoszeniu swego wyznania wiary pewna grupa ludzi postępuje tak, jakgdyby spełniała zawarte w nim zapowiedzi. Jest to pospolitym złudzeniem. Ruch ujęty w ramy formuły jest już ruchem martwym, zaporą którą trzeba przeskoczyć. Żywymi są ludzie i to ci, którzy nie tworzą według swego manifestu. Niema to zresztą nic wspólnego z tak popularną w Polsce bezprogramowością (uważam ją za synonim bezmyślności) i odrzekaniem się zwłaszcza w dziedzinie sztuki, od wszelkich „programów". Kto nigdy nie miał swojego manifestu, kto nic nie porzucał, nie ma nic życiu do powiedzenia.

„Manifesty futuryzmu polskiego" są jego finałem. Pieśnią łabędzią był „Nóż w brzuchu" najpiękniejsza publikacja brukowa futuryzmu europejskiego.

Zbiorowa odpowiedź futuryzmu polskiego została wynaleziona. W tym momencie zakończył się on sam.

Wszystko co idzie po tem jest już drogą i poszukiwaniem odpowiedzi indywidualnych.

Jaką była odpowiedź futuryzmu polskiego?

Przed nawskroś romantyczną psychiką polską wyrosło całe morze nowych przedmiotowych form cywilizacji w wytwarzaniu których nie brała bezpośredniego czynnego udziału. Z formami tymi zaczynała ona wchodzić w pewien stosunek. Należało niezwłocznie samej wytworzyć formy, które pozwoliłyby jej przyjąć spadek cywilizacji maszynowej nie jako martwy bagaż, lecz jako własny wytwór wewnętrzny, inaczej stworzyć formy któreby podporządkowały jej maszynę.

Futryzm włoski uczył ją w idzieć wmaszynie wzór i ideał organizmu. Przez nieustanne apoteozowanie maszyny miał on nadzieję wprowadzić ją do świadomości powszechnej, jako jeden z momentów erotycznych.

Futuryzm rosyjski ujmował maszynę, jako produkt i sługę człowieka. Stosunek jej do człowieka sprowadzał do czysto ekonomicznego stosunku robotnika do swego pracodawcy.

Odpowiedź futuryzmu polskiego była z gruntu odmienną:

Człowiek w nieustannej swojej ekspansji nazewnątrz musi wytwarzać coraz to nowe formy percepowania, t. zn. przebudowywać nieustannie samego siebie, stosownie do nowych wyrastających przed nim zagadnień, którym ma się przeciwstawić. Jedną z takich form jest właśnie maszyna. Maszyna nie jest produktem człowieka — jest jego nadbudową, jego nowym organem, niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwoju. Stosunek człowieka do maszyny jest stosunkiem organizmu do swego nowego organu. Jest ona niewolnikiem człowieka o tyle tylko, o ile niewolnikiem jego jest jego własna ręka, podlegająca rozkazom jednej i tej samej centrali mózgowej. Pozbawienie tak jednej, jak i drugiej przyprawiłoby człowieka współczesnego o kalectwo.

Zadaniem sztuki współczesnej jest wprowadzić ten moment najbardziej podstawowy dla nowoczesnego pojmowania kultury do świadomości zbiorowej, uczynić go jej krwią i poczu iem niewyrozumowanem. Uczynić zaś to może sztuka nie przez opiewanie piękności maszyny, (jest to temat, co do wartości równy tysiącu innych), ani nie przez wprowadzenie do sztuki maszyny

realnej, (co może zresztą stanowić jedną z jej wielu metod), ale przez konstruowanie własnych nowych organizmów na podstawie praw maszynowych: ekonomji, celowości i dynamiki. Dlatego pomimo iż futuryzm polski w porównaniu z włoskim maszyną, jako tematem, zajmował się bardzo mało (Czyżewski, Jasieński), zdziałał on na tej drodze bez porównania więcej.

Zasługą futuryzmu polskiego jest, że nauczył ujmować człowieka współczesnego na tej właśnie głębokości i dla tego człowieka tworzył sztukę. I na tym polega paralela, jaką da się przeprowadzić pomiędzy nim a renesansem, poralela narzucająca się, wyraźna i naturalna.

Renesans pierwszy nauczył człowieka widzieć piękno swego własnego ciała. Podniósł ciało ludzkie z roli „materji", futerału dla niematerjalnego „ducha" do roli współrzędnego organu.

Od tego czasu człowiek w nieustannej walce o byt swój wychował w sobie i wytworzył niezliczony kompleks nowych organów, którymi, jak polip mackami, objął świat.

Futuryzm polski nauczył człowieka współczesnego widzieć w przedmiotowych formach cywilizacji piękno swego własnego wzbogaconego ciała. Uleczył go z fetyszyzmu, jakim opanowana jest cała futuryzująca myśl współczesna.

Na tym polega jego nieprzemijające znaczenie.

Może ktoś zarzuci mi, że usiłuję nagiąć futuryzm polski do własnej teorji i że twórczość moich towarzyszy nie potwierdza zarysowanej tutaj przeze mnie linji. Było-by to nieporozumieniem. Futuryzm nie jest szkołą, jest pewną formą świadomości, stanem psychicznym, który każda świadoma jednostka musi dzisiaj przejść zanim go nie przezwycięży. Walka jest jedna, drogi jej i rezultaty — różne. Nie pisałem historji futuryzmu, pisałem historję *mojego* futuryzmu. Że zaś przypadkowo stałem przez czas jakiś na czele ruchu nazywającego się futuryzmem polskim — to nadaje moim słowom pewnego objektywnego znaczenia.

Zresztą linja, którą tu wytknąłem, przewija się mniej lub więcej wyraźnie przez twórczość wszystkich futurystów polskich i jest do pewnego stopnia niewyrozumowanem powietrzem tych poezji.

Próbą „przeczłowieczenia" współczesnego miasta jest „Pieśń o głodzie" i za pewnymi wyjątkami cała moja twórczość dotychczasowa.

Na tym samym ogniu bolesnej, nieograniczonej samowiedzy zapalały się stalowo-betonowe konstrukcje Tytusa Czyżewskiego. („Zielone oko", „Noc — dzień").

Echem tej samej walki z przedmiotem, przeniesionej w dziedzinę słowa, walki o odebranie przedmiotowi jego treści samodzielnej są namopaniki Aleksandra Wata — poezje rozłożonych na pierwiastki słów.

O niej mówią zdeformowane słowa poezji Młodożeńca.

Pod jej gorącym tchnieniem kształtowała się wreszcie teorja nonsensu Anatola Sterna. Zaciskająca się obręcz, jaką tworzą dookoła człowieka w swym narastaniu formy przedmiotowe cywilizacji współczesnej, prowadząca nieuchronnie do całkowitego zmechanizowania życia jednostki, która nie widzi w nich jedynie swych własnych udoskonalonych organów, zmusza ją do poszukiwania z niej furtki. Tą furtką dla Sterna jest sztuka. Sztuka, oparta na nonsensie

może stać się dla zakażonego maszyną człowieka współczesnego sztucznem powietrzem, pozwalającem wyrwać mu się na chwilę z ghetta logiczności i konstrukcji i znaleźć w nim swoje ujście i odpoczynek. Stanowiska tego nie podzielam. Nonsens jest dynamitem. Mógłby stać się materjałem zanarchizowania mas (Anarchizm intellektualny. W dobie dopiero naradzającego się kollektywu niema na niego miejsca. Stern — teoretyk reprezentuje w Polsce poważny odłam myśli futurystycznej (od Apollinaire'a do Dada), którego w historji futuryzmu niepodobna pominąć.

Dziś, kiedy okres zbiorowej walki o nową formę można już uważać za skończony, różnice pomiędzy poszczególnymi twórcami zarysowują się tak wyraźnie, że oglądającemu się wstecz przychodzi mimowoli pytanie, czy istniał rzeczywiście polski futuryzm, jako jedność, czy nie był poprostu grupą ludzi złączonych wspólnością ekspansji i dziś odnajdujących swą właściwą drogę. Wrażenie to jest pospolitym złudzeniem, jakie wywołuje brak perspektywy historycznej.

Było miasto świadomości polskiej i była garstka partyzantów, co go chcieli zdobyć.

Byli, jak ludzie, co zebrali się na placu policzyć swoje siły, uzbroić się i obmyśleć plan.

I plac nazwali: *futuryzm polski.*

A teraz rozchodzą się w miasto — każdy swoją ulicą.

Dla jednej idei — dla zwycięstwa.

Każdy swoją ulicą.

Czarne i nieprzystępne jest miasto świadomości polskiej. Wiele w nim bocznic, zaułków i ślepych uliczek.

Którzy niedobrze drogę znają — zabłądzą.

Zamknęło się za nimi miasto.

Nie świeciły im żadne lampy.

Poszli w noc.

Każdy swoją ulicą.

Kraków, 3. IX. 1923. *BRUNO JASIEŃSKI.*

MÓJ FUTURYZM

Początki futuryzmu w Polsce Stosunek do nazw i teorji Futuryzm = żywa sztuka Futuryzm nowe objawienie epoki „Ja nie chcę ażeby sztuka moja była doskonała, lecz żeby była najistotniejszą formą mnie samego“.

Jako jeden z twórców grupy malarskiej *formistów* jeszcze w roku 1916-tym, obok obrazów „formistycznych“ które pokazywałem publicznie w towarzystwie artystów ze „Sztuki“, lub z formistami, pisałem i ogłaszałem w dostępnych mi dziennikach krakowskich moje „futurystyczne“ poematy.

Niektóre te moje utwory powstały jeszcze przed wojną w Paryżu, — lub podczas wojny za mego pobytu w Wiedniu, bądź też w Krakowie na życzenie moich kolegów z gazet. Deklamowała je następnie na wieczorkach „Syndykatu dziennikarzy“ artystka dram. Pani Zofja Ordyńska, i wszyscy odtąd nazywali mnie „futurystą“.

W zimie roku 1917 zgłosili się do mnie poleceni przez mego kolegę Leona Chwistka, dwaj młodzi poeci: Bruno Jasieński i Stanisław Młodożeniec, proponując mi przystąpienie do ich grupy t. zw. Katarynki krakowskiej a zarazem prosząc o moje utwory w celu urządzenia wieczoru „Katarynki“.

Wieczór ten odbył się, a p. Zofia Ordyńska deklamowała na nim moje „Wizje elektryczne“. Po wieczorach „Katarynki“ przyszły wieczory i recytacje bądź w Kolegjum wykładów naukowych, bądź w teatrze Słowackiego bądź wieczory w Sali hygienicznej w Warszawie, skandalizowane przez „pewną“ prasę i policję.

Odtąd staliśmy się we trzech grupą futurystów polskich, — do nas przyłączyli się następnie Wat i Stern z Warszawy. Dalsza działalność i „walki“ staczane przez naszą grupę są w Polsce dobrze znane. Dwie jednodniówki futurystyczne narobiły więcej hałasu i skandalu, niż jakiekolwiek aberacje polityczne.

Krótką tę historję opowiedziałem tutaj dlatego, aby zaznaczyć mój związek z „futuryzmem“ polskim. Przyjąłem nazwę futurysty, jaką mnie obdarzono — jak swego czasu przyjąłem (w pełni przekonania) nazwę „formisty“. Muszę oświadczyć, że wszelkie nazwy stosują się do mnie pośrednio i przemijająco. Twórczość moją jakakolwiek ona była malarska, literacka czy nawet dramatyczna uważałem zawsze za najistotniejszą fizjologiczną funkcję mego organizmu psychicznego. Wiedziałem i byłem przekonany że tworząc nowe organizmy psychiczne za jakie uważam moje utwory, spełniałem funkcje „rodziciela“ identyczne z funkcjami tworzenia w przyrodzie. Jestem przekonany, że „istotność tworzenia“ w sztuce ma identyczne podstawy, z istotnością tworzenia w naturze. Nie jest to „moja“ jakaś „metafizyczna teorja“ ale próba *realistycznego psychizmu* jako funkcji tworzenia realnych organizmów w sztuce. Realizmy te jako utwory „sztuki“ winny być uformowane zapomocą najdoskonalszego własnego materjału. Oświadczam, że nie piszę tutaj żadnej teorji, ale określam mój stosunek do mego dzieła. Nie miałem zamiaru ani nie mam zamiaru „futuryzowania“ poezji i malarstwa polskiego. — Chcę stworzyć środkami nowemi i świeżemi organizm *mojej* sztuki. Wszelkie moje przywary czy zalety: jak wpływy pewnej kultury i instynkt, uważam jako atrybuty psychiczne wpływające mniej lub więcej na moje „kreacje“.

Stosunek mój do moich towarzyszów *futurystów* nie uważam jednak za luźny lub przypadkowy. Moja działalność i twórczość jest związana z całą grupą futurystyczną nietylko nowemi środkami

realizowania, nieznanego dotychczas w Polsce, ale także węzłem rozpoczynającego się nowego życia i nowej epoki w Polsce i w świecie. *Moja sztuka nie jest programową.* Przyszła ona spontanicznie ale na mocy pewnych praw psychicznych, nowych — objawiających się od kilku lat w całym świecie.

Dlatego uważam sztukę „futuryzmu polskiego" za nową epokę i „nowe objawienie". Opozycja krytyki jak i naszych przeciwników jest bezużyteczna. My „futuryści polscy" spełnialiśmy i spełniamy rolę i pracę odnowicieli epoki w świecie i Polsce. Uważam, że pisanie o nas długich fejletonów w większej części zaprzeczających nam racji bytu, jest włąśnie dowodem naszej żywotności. Wielu przeklinając nas, nasladuje nas. *To jest nieuniknione.*

Również przewidziane były głosy zarzucające nam plagiat, naśladownictwo i chęć reklamy. W odnawiających się światach jak nasze jest to oklepana i znana broń niefortunnych i osłabionych obrońców „czasów minionych".

Ja nie chcę aby sztuka moja była doskonałą i oryginalną, ale chcę aby była naistotniejszą formą mnie samego. A zatem, muszę stworzyć sobie środki i materjał jedności psychicznej możliwie najbardziej własne.

Nowa forma i nowa logika objawiające się w naszych utworach są koniecznością naszego nowego świata. Są nowe i nieznane, dlatego rażą i drażnią.

Formę której używałem dotąd w moich poematach obrazach czy sztukach teatralnych uważałem za najistotniejszą formę mojej istoty psychicznej. Formę tą ująłem *w metodę!* (której wcale nie mam zamiaru tutaj objawiać). Metodę tą mogę zmienić każdej chwili zamieniając ją na inną więcej stolną i według mnie doskonalszą. Nie mam zamiaru tworzyć ani szkoły ani stylu, ani teorji Uważam te rzeczy za niebezpieczne dla artysty, jak rafy podmorskie dla okrętu. Czy stworzyłem szkołę czy stworzyłem styl, to zobaczy kto inny, jeśli będzie mógł lub chciał koniecznie. Ja tego nie widzę i nie chcę widzieć. Chcę zapomnieć o tem co namalowałem i napisałem — Jest to może jedyna broń przed artystycznym samogwałtem. Lubię umiarowość i *mały system*, ale nie lubię „wielkich" systemów a małych sznurówek Nie chcę zabijać mego instyktu który mi jest potrzebny do życia jak oddech moich płuc. Uważam że „podstawą bytu" każdego artysty jak i każdego człowieka jest *oddech szeroki* i swobodny. Stosunek mój do życia, jak i życia do mnie jest względnej „wielkości" i „małości". Rozchodzi się o stworzenie sobie „nowych macków", nowych zmysłów dla zrozumienia natury i życia. Tak zwana natura jest ruchliwą jak system słoneczny i dlatego tak trudna do zbadania. Nie badajmy natury ale badajmy wpierw samych siebie — wtedy dojdziemy do prawdziwego ideału sztuki i natury t. j. do ideału futurystycznego. Prawdziwa żyjąca sztuka jest zawsze *futuryzmem.*

Paryż, w kwietniu 1923 r. *TYTUS CZYŻEWSKI*

[redacted]

[redacted] [redacted]

LIST Z WŁOCH

„Wolność i postęp są zarówno celem życia jak i celem sztuki. Jeśli nie posiadamy wartości mistrzów starożytnych, to jednak wyrafinowanie cywilizacji wiele rozszerzyło rzeczy.“
L. van Beethoven.

Futuryzm, jako wiara w przyszłość, jako przezwyciężenie chwili obecnej w imię nowego i lepszego jutra, istniał i istnieć będzie zawsze i wszędzie. Jako ruch artystyczno-kulturalny jest wyłącznym wytworem pasożytującej w klasyczno-romantycznej swej przeszłości i gnuśniejącej ostatnio kultury włoskiej. Jest rewolucją przygniecionego czasem, lecz wciąż młodego jeszcze ducha twórczego najstarszego z narodów Europy, wybuchem nigdy nie gasnącego Wezuwiusza. Jako taki, futurym włoski przeżyć się musi koniecznie, przeżywać się począł właściwie z chwilą swego stawania się, a po części jest już dzisiaj samego siebie tylko przeżytkiem. Wystawiony przed kilku miesiącami w Medjolanie, a ostatnio z wielkiem powodzeniem i w Pradze, dramat *F. T. Marinettiego*: „Bęben Ogniowy“ jest już zaprzeczeniem wszelkich obietnic futurystycznych. Z futuryzmem łączą go zaledwie wątłe nici naiwnie dość i to więcej do tła niż akcji, przystosowanych „intonarumorów“*), nastrojowo dramatyzować jakoby mających to grozę słońcem rozżarzonej pustyni, to znowu przestrach jadem wężów i lian spętanej



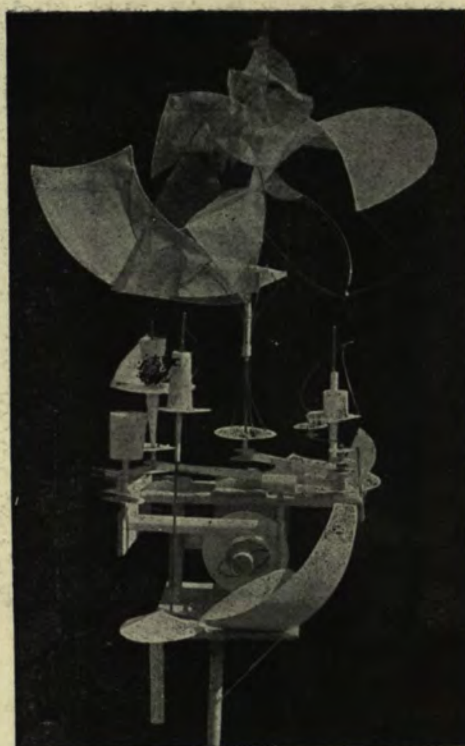
Boccioni: Spiralna expanzja muskułów w ruchu.

*) Intonarumory są to aparaty muzyczne wynalazku futurysty Russola dla sztuki sharmonizowanych szumów i hałasów

oazy. Jakżeż dalecy tu jesteśmy od prawdziwie oryginalnych i wiele obiecujących zapowiedzi Teatru Futurystycznego!

Stanowczo szczeremu zapałowi, z jakim zapoczątkowany został przez *F. T. Marinettiego* rewolucyjny jego ruch artystyczno literacki, przypisać należy, że popłynęli jego prądem najciekawsi przedstawiciele współczesnej sztuki włoskiej. W literaturze — wybitny poeta i myśliciel *Papini*, fantastyczny i egzaltowany nieco *Paolo Buzzi*, *Luciano Folgore*, ironizujący toskańczyk *Palazzeschi*, *Corrado Govoni*, malarz i esteta *Ardengo Soffici Bruno Cora* i sentymentalnie przeczulony zadziwiający swą pomysłowością neapolitańczyk, *Gangiullo*. W malarstwie i rzeźbie — *Carra*, *Settimelli*, *Russolo*, również twórca wielce ciekawej sztuki harmonizowania szumów i hałasów, oryginalni malarze - dekoratorzy, *Ballà*, *Depero* i *Prampolini*, oraz najwybitniejszy z nich wszystkich, zmarły tragicznie podczas ostatniej wojny, malarz, rzeźbiarz i teoretyk futuryzmu, *Umberto Boccioni*. W muzyce — *Pratella* i *Casavola*. W architekturze — wybitnie oryginalny i również przedwcześnie zmarły, nieodżałowany *Sant Elia*. Że większą ich część nie łączy dziś więcej z futuryzmem jak dawne wspomnienie w imię nowych ideałów poczętych walk, a niektórych dzieli nawet pewna wrogość usposobienia, jest zupełnie naturalnem. Leży to właśnie w wyzwoleńczej naturze już w zarodku przeżywającego samego siebie ruchu.

Jak każdemu elektryzującemu swą oryginalnością kierunkowi artystycznemu, nie brak i dzisiaj jeszcze futuryzmowi włoskiemu przypływu talentów nowych i prawdziwie oryginalnych. Fale przypływu tego stają się dziś jednak coraz łagodniejsze. I nie zaradzą temu ani nowe pisma ani najbłyskotliwsze, niby rakiety „w poszukiwaniu gwałtu elektrycznego ponad obrywające się kopuły niebieskości“ rzucane manifesty futurystyczne. Hałaśliwe wołanie o uprzemysłowienie „zmurszałej“ Florencji w chwili właśnie kiedy, wskutek katastroficznego wprost kryzysu przemysłowego we Włoszech, przygasły liczne, podczas wojny powstałe, kominy fabryczne Lombardji, Piemontu i Ligurji, sterczące smutnie niby obumarłe pomniki jakby dalekiej już przeszłości, wydaje się dzisiaj banalnem i mniej nawet zrozumiałem od tyrad onomatopeicznych i znakami matematycznymi powiązanych „wolnych słów“ najbardziej futurystycznego dzieła *F. T. Marinettiego*: „Zang—Tumb—Tumb“ z czasów przedwojennych.



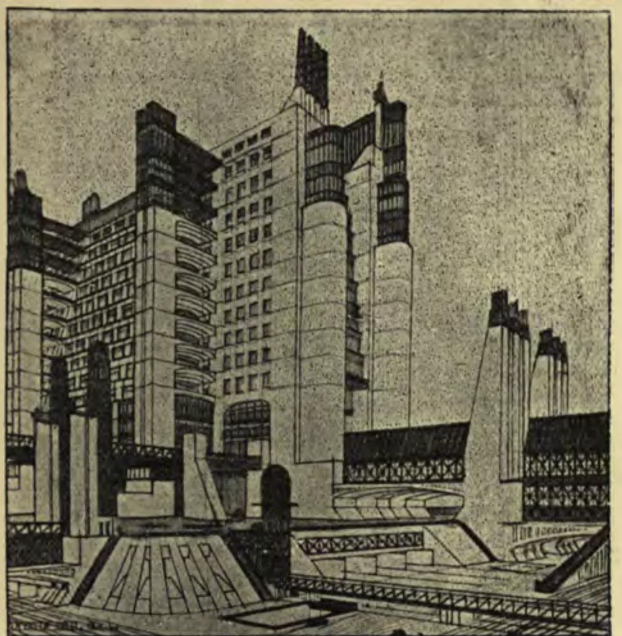
Depero: Konstrukcja abstrakcyjna motoryczna 1913.

Należy jednak zwrócić uwagę na to, że ostatnia z powieści *Marinettiego* — „Nieposkromieni“ — napisana została przed kilkoma zaledwie miesiącami, okrzyczane zaś sukcesy paryskie „*tattilizm'u*“, sztuki wywoływania emocji artystycznych zapomocą dotyku, pomysłu tegoż *Marinettiego*, oraz szumne zapowiedzi „Teatru Napowietrznego“ i wielce ciekawej „Poezji pentagrammowanej“ *Cangiula* — pisanej spo-

sobem muzycznym na papierze nutowym — powszechne wzbudziły zainteresowanie.

Znamienne są wpływy, jakie w ciągu lat ostatnich wywierał Futuryzm na całokształt sztuki włoskiej.

Stenograficzno-onomatopeiczne właściwości języka futurystów przedostały się mianowicie do dzieł najwybitniejszych współczesnych pisarzy włoskich, nie wyłączając nawet i *d'Annunzia* („Notturno"), do dziennikarstwa zaś wprowadziły zupełnie nowy, obrazowo-zwięzły styl „migawkowy". Bezpośrednio z „Teatrem Syntetycznym" futurystów łączą się również liczne pomysły interesujących wielce utworów dramatyczno-groteskowych takich autorów, jak *Pirandello, Rosso di Sansecondo* lub *Antonelli.* Bez odważnego nowatorstwa malarstwa i rzeźby futurystycznej, sztuki plastyczne we Włoszech prawdopodobnie w większemby jeszcze niż dzisiaj pogrążone były zdrętwieniu.



Sant' Elia — Miasto futurystyczne.
Budynek z windami zewnętrznemi, galerją, pasażem ulicznym krytym trójplanowym (linia tramwaju, ulica automobilów, mostek).

Karmiona poniekąd względami nacjonalistycznymi adulacja futurystyczna wojny, jako przeciwstawiającego się martwemu pokojowi i wszystko odradzającego wciąż ruchu, więc „jedynej hygieny życia", przytłumiona została wkońcu, najpierw wobec pomyślnego rozwiązania granic Państwa Włoskiego, nie mniej jednak i dla nieprzewidzianych, straszliwych skutków polityczno-socjalnych, w jakie obfituje dziś jeszcze wojna ostatnia.

Najznamienniejszą ze zdobyczy, jakie przysporzył ruch futurystyczny wyłącznie literaturze, są niezaprzeczenie „wolne słowa". Powstałe w poszukiwaniu wyzwolonej z pod praw przekreślonej jednym zamachem składni, nowej techniki pisarskiej, stały się one już dziś powszechnym nieomal sposobem syntetycznych skrótów, w jakie obfitują zwłaszcza opisy współczesnych dziennikarzy włoskich.

W dziedzinie sztuk plastycznych teorja wzajemnego przenikania się oraz współczesności linji i kolorów w czasie i przestrzeni, wnętrza i zewnętrza, widma i rzeczywistości, dalekiego i blizkiego, kolorów, ciężarów, zapachów i hałasów, nie stworzyła dotąd coprawda, prócz kilku prawdziwie wybitnych rzeźb i obrazów *Boccionego, Russola, Carrà, Ballà,* i niewielu innych, żadnego przekonywującego bezwzględnie arcydzieła, nowe jednak tym sztukom rozwarła horyzonty, ku którym zawistnie spoglądaią dziś już nawet i niektórzy futuryzmu zdeklarowani przeciwnicy.

W dziedzinie muzyki niewątpliwem jest, że odwaga twórcza muzyka - futurysty *Balilla Pratelli* niemniej od znakomitego maestra *Toscanini* przyczyniła się do tego, że publiczność włoska słucha dziś już w pewnem skupieniu muzyki *Straussów, Strawinsky'ch, Debussy'ch i Ravel'ów.*

Jeszcze więcej w architekturze, zbanalizowanej kompletnie w ciągu ostatnich dwóch stuleci i sprowadzonej wreszcie do absurdu bezmyślnem stosowaniem stylów już przeżytych, do wymagań życia współczesnego zupełnie nie przystosowalnych. Projekty genialne architekta-futurysty *Sant-Elia* nowe tu wnoszą życie. Uprzywilejowanie linji krzywych, zwłaszcza eliptycznych oraz nowe zupełnie ustosunkowanie mas i profilów, uzewnętrzniające jak najdobitniej charakter danej bu-

dowli, tworzy wyrysowywujący się sam z siebie styl rzeczywiście współczesny — logiki i woli. Powstaje prawdziwie oryginalna architektura wielkich hoteli, stacji kolejowych, gmachów pocztowych, banków, stacji aeroplanowych, fabryk, hal targowych, ruchomych ulic i błyskawicznie oświetlonych galerji, architektura, jednem słowem, jutrzejszych miast-olbrzymów, wciąż budujących się i wciąż rozbudowywanych. Architektura dynamiczna, ruchoma, odzwierciedlająca w odważnie, ponad przepaściami ulic, rozpiętych łukach żelbetonowych, w sieci tysiącznych zewnętrznie umieszczonych i wciąż poruszających się dźwigów całą potęgę miast tych żywota, z tysiącznym hałasem turkoczących i syczących maszyn i motorów, ryczących syren, pędzących we wszelkich kierunkach i na różnych płaszczyznach automobilów, świszczących w przestworzach aeroplanów. Architektura, wbrew odśrodkowemu li tylko dążeniu impresjonizmu lub dośrodkowemu kubistów, potwornie olbrzymich i jak najszerzej rozplanowanych ugrupowań masowych, bezwzględnie przekonywująca synteza życia, sztuki i energji ludzkiej.

Różniczkująca się wciąż, pod wpływem ogólnego postępu, wrażliwość futurystów nie zadawala się wreszcie istniejącymi dotąd rodzajami sztuki i tworzy nowe. Powstaje malarstwo zapachów i dźwięków, sztuka harmonizowania szumów i dotyków. Następuje jakieś dziwne upajanie się szałem nowatorstwa, podciągające całą twórczość pod wyłączne działanie wszechpotężnej materji i prowadzące wkońcu do nowej zupełnie kodyfikacji sztuki, narzucającej jej z całą bezwzględnością dawnych retorów nowe, leez w każdym razie obowiązujące ją do pewnego stopnia kanony.

Z drugiej znowu strony pewne, nieświadome poniekąd zacieranie się tradycyjnych granic pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuki, nieuchwytna gmatwanina podstawowych pojęć uświęconej wiekami klasyfikacji, sprawiająca właśnie, że poeta staje się malarzem, a malarz muzykiem. A więc ujęcie jakoby całej Sztuki jako „lirycznego wylewu duszy artysty“ właśnie według estetycznych zasad tak zwalczanego zawzięcie przez futurystów, znakomitego filozofa neapolitańskiego, *Benedetta Croce.*

Pomimo wszelkich tych niekonsekwencji, tkwiących zresztą w samej naturze dynamitowej Futuryzmu, jemu to zawdzięczamy przedewszystkiem, że świat nie ugrzązł znowu w powrotnej fali nowego Rinascimenta, jakiem zagroził mu ostatnio z maleńkiego miasteczka weneckiego, *Possagno,* w setną rocznicę swych urodzin niezapomniany dotąd jeszcze maestro *Canova.*

ALEKSANDER KOTŁOŃSKI



Balla „Pięść Boccioniego“.

Klisza: „Ryngraf“.

KURJER

ODPOWIEDZI

Zaczynamy się poznawać. I to wzajemnie. O nr. 5. Zwrotnicy ukazał się w „Kurjerze Poznańskim“ obszerny feljeton p. t. „Schreibhandełesi“. Tytuł ten powinien znajdować się w podpisie. Przyzna nam rację każdy kto czytał komunikaty prasowe, zapowiadające, że p. St. Maykowski — autor feljetonu — ma zostać redaktorem nowego czasopisma artystycznego, które wkrótce podobno zacznie wychodzić w Poznaniu. P. Maykowski uważa, że handel wymaga oczerniania „konkurenta“. Schreibkleinhändlerei! W coraz żywszym „Głosie Narodu“ aż dwa artykuły. Sumienna niechęć rozumienia nas. P. St. Kasztelowicz zapoznał się dokładnie ze Zwrotnicą, ale o ileż ciekawszą byłaby jego krytyka, gdyby nas był jeszcze zrozumiał. P. Kasztelowicz przeciwstawia nam poezję duszy i „świętą ewangelję słonecznego Boga“, ale nie chce widzieć że my dajemy także poezję duszy, tylko opartą na ewangelji człowieka. Jest w tem więcej religijności „niżby się napozór wydawało. Jak człowiek prawdziwie wierzący wszędzie dokoła siebie widzi i wielbi przejawy Boga, tak my we wszystkiah tworach ludzkich widzimy i wielbimy człowieka. Jego bogatą różnobarwną, potężną duszę; nie szare, jałowe duszątko. Trzeba umieć tylko patrzeć religijnie. Człowiek naiwny, kiedy chce widzieć Boga, zwraca oczy ku niebu; człowiek głęboki widzi Boga także kiedy patrzy na wymiona krowy. Feljetony pp. Henr. Heschelesa i Seweryna Przybylskiego, zamieszczone w „Chwili“ i „Kurjerze Lwowskim“, wyróżniają się tak korzystnie z pośród tego co naogół o nas się pisze, że każą przypuszczać, iż obszerniejsze wypowiedzenie się obu tych krytyków co do naszych idei centralnych, stanowiskowych, znacznie mogłoby się przyczynić do wyświetlenia sprawy.

W „Grafice Polskiej“ wstępny artykuł p. W. Rożena p. t. „Nowe formy w drukarstwie“. Głos znamienny i godzien uwagi. Autor skarży się na brak myśli twórczej w drukarstwie i podnosi zaczątki jakie w tej dziedzinie sztuki dała Zwrotnica („grupowanie słów logiczno-malarskie“, „szeregi liter użyte jako pasy ornamentacyjne«) Myli się jednak sądząc, że nasze nowości typograficzne są czemś przypadkowem. Stały bunt budżetu oraz trudności techniczne nie pozwalają nam przeprowadzić naszej idei konsekwentnie, ale nie wynika stąd ażebyśmy ulegali panowaniu przypadku. Do naszej typografji doszliśmy inną zgoła drogą, niż ta, którą zaleca p. Rożen. Różnica jest charakterystyczna, bo towarzyszy nam ona we wszystkich dziedzinach działalności artystycznej: p. Rożen utrzymuje, że nowe formy drukarskie mogą się pojawić jedynie „po opanowaniu całokształtu minionej kultury drukarskiej i całkowitem przyswojeniu sobie jej kunsztu, obranego za punkt wyjścia do dalszego rozwoju“. My postępujemy inaczej: Nie studjujemy przeszłości drukarstwa, lecz za punkt wyjścia obieramy teraźniejszość. Liczymy się z drożyzną dzisiejszego czasu i z nerwowością dzisiejszego czytelnika, która jest zbyt uniwersalną, ażeby mogła uchodzić jeszcze za anomalię. Chcemy, ażeby jeden rzut oka na stronę zadrukowanego papieru dawał jak najobszerniejsze informacje o treści tekstu, a przytem był połączony z uczuciem zadowolenia artystycznego. Dlatego to naczelną naszą zasadą jest postulat przejrzystego ładu. Niestety środki jakich użycza nam obecne drukarstwo, szczególnie nasze, rzadko pozwalają na zrealizowanie naszej idei, i jak długo sami nie możemy oddziaływać na te środki odnawiająco, tak długo przy budowaniu prostokąta druku wolimy posługiwać się celowem pięknem rysunku drukowanej litery lub nawet zwykłą linją, niż sięgać do gotowych ornamentów, zawsze banalnych i naszemu pojmowaniu piękna obcych. Sądzimy, że na naszej drodze dojdziemy prędzej do nowych form typograficznych, niż na drodze historyzmu, który — jak z artykułu p. Rożena wynika — i w tej dziedzinie sztuki okazuje się bezpłodnym.

ŚMIERĆ JANA STURA

jest dotkliwą stratą dla naszego nowego piśmiennictwa. Zalety umysłowe, jakie okazał w czasach kiedy brał udział w ruchu ekspresjonistycznym, a także nienawiść wszelkiego skostnienia i potrzeba nieustannego odnawiania się, pozwalały spodziewać się po nim płodnej i w kierunku swoim nieprzewidzianej ewolucji. Stanowiska nasze różniły się. W stanowisku ekspresjonistów i ich organu „Zdroju“ przejawiała się dusza klęski. Baczniejsze oko dostrzeże, że przez „Zdrój“ przepływały trzy strumienie, a wszystkie zabarwione czernią żałoby: ideologja Niemiec pokonanych w wojnie, ideologja nacjonalizmu francuskiego (Claudel, Peguy) wyrosłego na podłożu klęski z r. 1870, ideologja mistycyzmu naszych romantyków, zrodzonego z katastrofy. Wszystkim tym trzem prądom wspólną jest nienawiść teraźniejszości, wrogość do materji i dążenie do ducha. Ostatecznie w najistotniejszych swoich uzewnętrznieniach „Zdrój“ był kontynuacją naszej poezji romantycznej. To było źródłem różnic między nami a Sturem. Dla nas teraźniejszość jest godną następczynią przeszłości, materja zaś tworzywem twórczego ducha. A chwila obecna jest dla naszego kraju czemś zgoła innem niż dla Niemiec, niż czasy po r. 1870 dla Francji, a czasy po r. 1830 dla naszych poprzedników. Uważamy, że Niemcy mogą prowadzić kampanię przeciwko materji, bo materja Kruppa nie spełniła nadziei, którą w niej pokładali; Mickiewicz mógł zwalczać materję, bo niewola Polski była przypieczętowaną materją Europy, ale my — my możemy kampanię tę odłożyć do czasu w którym „Pocisk“ stałby się groźnym dla ducha. Wrogość do materji jest buntem słabych przeciw sile. Kilka razy sprzeczaliśmy się ze Sturem o teraźniejszość. Ostatnią odpowiedź dał nam w liście z początku r. 1923: „Kłamstwo, że się tworzy Muzom a sobie, tworzy się sobie a ludziom. Ja chcę coś dać na chwile smutku i nie-smutku, być cynicznym i dostojnym, **wczorajszym dzisiejszym i jutrzejszym**, bo każdy człowiek fizycznie i psychicznie składa się z tych 3 składników i chce by te 3 rodzaje jego tęsknoty zostały zaspokojone“. Kto chce być równocześnie wczorajszy dzisiejszy i jutrzejszy, ten jest przeważnie przedwczorajszy. Taką była poezja Stura Była taką szczególnie kiedy chodzi o genealogję jej artyzmu. I mimo że mieliśmy szczerą chęć wyjść naprzeciw temu nieprzeciętnemu człowiekowi, nie mogliśmy zamieścić w Zwrotnicy nadesłanych nam fragmentów z „III części Człeka Wędrownego“. Ale spory nasze nie poszły na marne. Istnieją oznaki, że w ostatniem opracowaniu jego poematu przemówił już znacznie silniej duch nowości. Śmierć przerwała tę ewolucję. W Janie Sturze zmarł poeta w którym kilka miesięcy przed śmiercią rodził się nowy poeta.

BRUNO JASIEŃSKI: „NOGI IZOLDY MORGAN“.

Po próbach Iwaszkiewicza i Wata, nowa próba nowoczesnej powieści. Jest nią książka Jasieńskiego niezależnie od tej koncepcji powieści współczesnej, jaką nakreśla autor w przedmowie (str. 15), koncepcji wązkiej, nieurodzajnej i naszczęście przez niego niewykonanej. Nowoczesność „Nóg Izoldy Morgan“ wyraża się w tych jej właściwościach, które skupiają się w cudownem oświadczeniu autora: „Powieść ta ma właściwie tyle stron ile ma, ni mniej ni więcej“. Jasieński nie sprzedawał wydawcy swego dzieła na wagę. Kiedy je pisał, długie wstęgi papieru nie układały mu się nad głową w szuflady które gwałtem trzebaby było zapełniać. Dzieło jego ma tyle stron, nie, tyle zdań ile ich mieć musi. I dzięki temu wszystko

w tej powieści może być posłuszne idei budowy. I może konsekwentnie spełniać jej postulaty. Olbrzymi śmiały skrót spina obie części dzieła w sposób zupełnie nowy, a czyni to tak jasno, tak naturalnie, w sposób który tak rozumie się sam przez się, że autor wydaje nam się niesprawiedliwym wobec samego siebie kiedy w przedmowie mówi o „dwoistości treści". Czarująca automobilowa szybkość z jaką porusza się powieść szczególnie w pierwszej swojej części ma już w sobie wiele z tego nowego rytmu którym maszerować powinno dzisiejsze dzieło literackie, ażeby umożliwić nową architektonikę całości i budzić w czytelniku nowe zainteresowania.

Jasieński zdaje sobie sprawę z tego że „Nogi Izoldy Morgan" nie mogą uchodzić za przykład jak należy pisać powieść współczesną. Mówi o tem w przedmowie. W tejże przedmowie daje także mimowolne wyjaśnienie dlaczego tak jest: „Głosząc hasła demokratyzacji sztuki, trudno jest ominąć powieść, jako taką, ponieważ na 15 proc. czytającej u nas publiczności napewno 14·75 proc. czyta jedynie beletrystykę, a dopiero 0·25 proc. poezje". Z idei demokratyzacji sztuki, fałszywie i niebezpiecznie przez Jasieńskiego interpretowanej, wyciąga on konkluzje dla swojej twórczości i wyciąga je z konsekwencją której pod względem logiczności nic zarzucić nie można. Skoro z pośród 15 proc. czytającej u nas publiczności interesuje go 14.75 proc., a więc t. zw. „szerokie warstwy czytające", to musi on tak pisać, ażeby do tych właśnie warstw dotrzeć. A to krępuje. I musi odbijać się na dziele artystycznem. Musi ograniczać przebudowę sztuki jedynie tylko do fasady. Nie pozwala na wniesienie dynamitu do piwnic. Nie pozwala na tworzenie nowego budulca. Swieży instynkt Jasieńskiego nieraz ułatwił mu w „Nogach Izoldy Morgan" uniknięcie tych czyhających przeszkód; jednak znać je wyraźnie na kilku [redacted] składnikach substancji literackiej, z której uformowana jest powieść, a także na języku, nieprzemyślanym, zasypanym starymi odlewami.

ST. IGN. WITKIEWICZ: „TEATR".

Wielokrotnie zwracano uwagę na niezgodność jaka zachodzi u Witkiewicza między teorją a dramatem. Niezgodność ta jest faktem. Ale sama przez się nie jest ona argumentem ani przeciwko teorji Witkiewicza ani przeciwko jego dramatowi. W umysłowości Witkiewicza dadzą się odnaleźć jak gdyby dwie formacje geologiczne, powstaniem swojem należące do dwóch różnych epok. Pierwsza to warstwa życiowa (instynkty, świat uczuć, spontaniczne impulsy, usposobienie, ogólne zamiłowania życiowe, ogólna ideologja i t p. i t p.) Druga - to warstwa nowych teorji estetycznych. Pierwsza—ma się wrażenie – powstała około r. 1900, w atmosferze fin-de-sieclizmu; druga wygląda na znacznie późniejszy dorobek artysty. Jedna i druga związana jest bardzo silnie z naturą Witkiewicza, ale obie różnią się pomiędzy sobą naturą. W tej dwoistości fundamentalnej widzę źródło wszystkich dwoistości jakie znajdują się w autorze „Tumora", a także źródło głębokiego konfliktu wewnętrznego, jaki wiele oznak pozwala w nim odgadywać. Każdy kto czyta jego dramaty wrażliwie i posiada jaką taką zdolność podpływania popod słowa, czuje że ten człowiek rozsadzany jest gazami życia, że wyrzyguje on ze siebie obrazy życia i idee życiowe które go tłoczą, że musi to czynić, że czyni to pod działaniem roku 1900 który w nim siedzi, i mimo stanowczych zaprzeczeń ze strony autora wszystko w nas opiera się temu ażeby wierzyć że to podawane przez niego życie jest tylko pretekstem dla „czystej formy". Nie, Witkiewicz chce je wypowiadać, musi je wypowiadać, bo jego obraz życia i jego idee życiowe są mu drogie. A kiedy rodzi się zadanie nadania im formy teatralnej, kiedy wyłania się moment realizowania teorji, kiedy przychodzi poświęcić życie formie, wtedy nieraz zapewne rozgrywa się w Witaiewiczu ostry konflikt wewnętrzny, z którego często forma wychodzi z grzbietem połamanym. Witkiewicz robi często wrażenie rozpiętego na krzyżu między wizją życia kuszącą w kierunku prawdy a urokiem teorji oślepiającej tylu nowemi możliwościami artystycznemi.

Rozpatrywana sama dla siebie, teorja Witkiewicza nasuwa jedną trudność zasadniczą. Trudność ta wynika z wielogatunkowości dzieła teatralnego. Skoro teatr jest połączeniem kilku sztuk (malarstwo, słowo-muzyka, słowo-idea, plastyka ciała aktorskiego) skoro w każdej z tych sztuk poszczególnych samych dla siebie idea supremacji formy realizuje się inaczej, na podstawie zupełnie różnych postulatów formalnych, w jaki sposób można w jednem i temsamem dziele w którem poszczególne te sztuki występują złączone, realizować równocześnie te heterogeniczne postulaty formalne. Witkiewicz przyznaje wprawdzie brak sprawdzianu objektywnego, ale chodzi mu o sprawdzian wartości. A mnie chodzi o wskaźnik budowy. Wielogatunkowość dzieła teatralnego utrudnia znalezienie jednego układu współrzędnych, w odniesieniu do którego możnaby budować. Nie chcę twierdzić ażeby było to niemożliwe. Gdyby u nas szczególnie wśród piszących było więcej smakoszostwa idei, więcej zdolności rozumienia myśli które są jeszcze projektami, dyskusja która już oddawna toczy się dokoła czystej formy w teatrze, mogłaby była uniknąć tej jałowości jaka ją cechuje. Może Witkiewicz najmniej się nadaje do zrealizowania swojej teorji. Być może jej realizacja wymagałaby rozpoczęcia eksperymentów od najprostszych dzieł teatralnych, od dzieł których substancję stanowiłyby nie dyalogi filozoficzne o miłości i śmierci, lecz ruchy ciała ludzkiego, głosy bezsłowne, i ruchome dekoracje. W tak uproszczonem dziele, które w ten sposób stałoby sie na razie pewną odmianą baletu, zmniejsza się znaczenie wielogatunkowości teatralnej (szczególnie przez wyeliminowanie komplikacji jakie wnosi słowo) i wskaźnik jednolitej-budowy dałby się znaleźć łatwiej. *T. P.*

NA MARGINESIE WYSTAWY NOWEJ SZTUKI W KRYNICY

Z częstych rozmów z Tadeuszem Peiperem — utkwiła mi w pamięci szczególnie ostatnia. Dyskutowaliśmy na temat stosunku artysty do ogółu. Jako jeden z malarzy—nowatorów, którego pozatem warunki pracy nie należą do zbyt łatwych — z konieczności posiadam w tej kwestji sporą dozę zgryźliwego pesymizmu. Zdaniem mego rozmówcy publiczność nie odnosi się w zasadzie wrogo do artysty, który nie oglądając się na smak ogółu — szuka śmiało nowych dróg. Zwalczają go jedynie ci, których skłania do tego interes lub pretensjonalność, a więc: mierni artyści starego stylu i ci wszyscy którzy z tego żyją, oraz ta część ogółu, którą Peiper nazywa „tłumem oświeconym", a do ktorej zalicza licznych śmiesznych pół-znawców, o wrażliwości zakrzepłej, o głowach zakopconych ideami bedekerów sztuki, o ślepym bezkrytycyzmie w stosunku do tego wszystkiego, o czem *napisano*, że . . jest dobre. Z istoty swojej oba te żywioły miałyby odgrywać rolę przemijającą w rozwoju wartości artystycznych. Przyznaję, iż przekonał mnie poniekąd ów pogodny optymizm redaktora „Zwrotnicy" — tembardziej, że jako jeden z wtajemniczonych, obserwuję nieraz z podziwem jego pełną poświęcenia i zaparcia się pracę dla polskiej kultury. To podnosi jego zasługi. Z drugiej strony należy jednak o tem pamiętać, że nie ma nic smutniejszego pod słońcem jak miłość bez wzajemności... Gogain, van Gogh, czysta, naiwna dusza Henri Rousseau i tylu, tylu innych...

Wystawa w Krynicy, którą głównie w celach propagandy urządziłem w letnich wywczasach z kolegą Doskowskim zdawałaby się potwierdzać opinię Peipera. Twardzi ludzie pracy i ptaki nie-

bieskie — lekkoduchy, uprzywilejowani hochstaplerzy i businessmeni, kobiety Rops'a i Burne Johns'a — wszystko to wyrwane na czas jakiś z codziennego trybu szarego życia i otoczenia a w blizkim kontakcie z naturą. Oglądały nasze obrazy oczy przyćmione i wyblakłe i oczy jak gwiazdy... Byli i Polacy z Ameryki. Podziwiałem ich ostro zarysowane, silne szczęki i krótki a treściwy sposób formułowania myśli. Wystawa podobała się ogólnie. Ani śladu prawie drwinek, lekceważenia i tym bodobnych odruchów, jakie witały nas często na wystawach w „stolicach". Czy dlatego może, iż brakowało tam na szczęście krytyków — tych poczciwych maklerów pomiędzy artystą a publicznością? Peiper twierdzi, że każdy nowy poryw w sztuce odczuć mogą jedynie natury zdolne do twórczości w jakiejkolwiek jej formie i przejawach. Z twierdzenia tego wynikałby sens taki, że najbardziej upośledzonym pod tym względem osobnikiem, wyjałowionym kompletnie i pustym a hałaśliwym jak dzwon, byłby... krytyk artystyczny. Od dziś dnia staję się optymistą!

KONRAD WINKLER

WYSTAWA PRAC TYTUSA CZYŻEWSKIEGO w WARSZAWIE

Jak różnemi drogami kroczy nowa polska twórczość plastyczna – jak rozliczne są jej dażenia i przejawy — świadczy wystawa dzieł Tytusa Czyżewskiego w lokalu Garlińskiego w Warszawie. Zaznaczam z pewną satysfakcją że w twórczości tego ciekawego artysty i w stosunku jego do najmłodszej sztuki polskiej — nic się zasadniczo nie zmieniło. Jak dawniej tak i teraz zajmuje on w naszem malarstwie stanowisko niemal ekskluzywne — jak dawniej tak i w ostatnim czasie dzieło jego jest spontanicznem uzewnętrznieniem się jego twórczego światopoglądu — łączy go z innymi chyba tylko daleko posunięty wstręt do cukierkowo-kolorkowych elaboratów istniejącego u nas po dziś dzień poimpresjonistycznego pompjerstwa. Malarstwo Czyżewskiego to rezultat przedewszystkiem jego samodzielnej pracy nad pogłębieniem wartości koloru, który zmienia się u niego częstokroć w jakiś niematerjalny prawie środek malarski. Jest to najsubtelniejszy, najszlachetniej pojmowany sposób wyrażania barwą swych artystycznych przeżyć, kiedy kolor przestaje już być pigmentem lub lokalnem zabarwieniem przedmiotów a staje się akordem tonów wydobytych mistrzowską ręką z jakiegoś nierealnego, ponadzmysłowego instrumentu. Te akordy koloru nie zawsze układają się w harmonje do których przywykło nasze oko, dlatego też niektóre obrazy Czyżewskiego mogą nawet wywołać wrażenie ujemne. Pozorna kakofonja tonów barwnych schodzi się tutaj z [illegible] deformacją formy, gdzie najsilniej może występuje pokrewieństwo [illegible] artysty [illegible] z dążeniami jego komilitonów, lecz z duchem całego malarstwa polskiego od Stwosza po Matejkę. Najszczęśliwiej operuje Czyżewski gamą kolorów żółtozielonych i czerwonych wraz z ich pochodnemi, nie mniej udatnie i oryginalnie wychodzi również z gamy czarnej i niebieskiej Jakkolwiek możnaby zarzucić niektórym z obrazów Czyżewskiego nierównomierność w technicznem ich opracowaniu — to jednak przyznać trzeba że twórczość tego malarza przedewszystkiem jako kolorysty — posiada dla najnowszej sztuki polskiej znaczenie pierwszorzędne.

KONRAD WINKLER

WYSTAWA NOWEJ SZTUKI W WILNIE

Brali udział: Kryński Starzewski, Szczuka, Żarnowerówna z Warszawy, Kajkrusztis, Puciatycka, Strzemiński z Wilna. Zamiarem organizatorów — przekształcenie jej w pierwszą okrężną wystawę nowej sztuki.

Ogólna wytyczna wystawy: stworzenie nowej doskonałości, nowego klasycyzmu przez owładnięcie dorobkiem formy, przez wszystkie istotnie plastyczne i nowe kierunki uzyskanym (Cézanne, kubizm, futuryzm, puryzm, suprematyzm). Ustanowienie założeń: stanowcze określenie kierunków, które uważamy za plastyczne, t. j. zdobywające, tworzące objektywną formę, budujące już ponad zbudowanem (ekspresjonizm i jego odmiana — formizm — wyklnczone z powodu wyzyskiwania cudzych zdobyczy formy dla swoich celów literackich.) **Jedynie na podstawie wszystkich zdobyczy formalnych** sztuki obecnej da się prowadzić i stworzyć doskonałą sztukę nowoczesną. Zrozumiałe jest przeto, że każdy z uczestników częściowo chociażby, lecz świadomie wyrasta z poprzedniego.

Na tej drodze studjowania i przewartościowywania już zdobytego wykonano następujące prace dodatnie:

Starzewski — martwa natura — obraz prawie typowo purystyczny — pewne rozkawałkowanie prawego środka obrazu posiada jednak cechy kubizmu. Obraz świadczy o wysokim poziomie kultury malarskiej.

Kajruksztis — krajobraz cezanistyczny i portet artysty (rys.) — liniowa konstrukcja kubistyczna. Ostre, konsekwenne kontrastowanie linji, ujęcie w całość

Kryński — jarmark, konstrukcja przestrzenna — z okresu odgraniczającego impresjonizm od futuryzmu. Formy malowane jak „w tańcu" Seweriniego, lecz pomysłowość w tem, iż dynamizm, ten tkwi w kilku płaszczyznach i przezto rzucony jest w przestrzeń przed siebie (kilka malowanych płaszczyzn pod róźnymi kątami).

Szczuka — książka nienowa: grafika: suprematyzm — literackość; wprowadzenie form objętościowych, gwałcących istotę płaszczyzny; dynamizm rozsadzający granicę obrazu, lecz potęgujący literackość. Do najcelniejszych należą str. 1 (Siła od ziemi tęsknota) i str. 6 (Dwa kwadraty)

Żarnowerówna zdradza niezmierną pomysłowość, lecz tego, co może nie zrobiła. Zbrodnią wprost jest secesyjny szkic architektoniczny i połączenie suprematyzmu z impresjonizmem w „konstrukcji barwnej" (płomień, obejmujący konstrukcję suprematyczną)

Właściwie: to co robi Szczuka w „książce nowej" lub bajce „niewiadomo poco" — mimo obecności form suprematycznych — nie jest suprematzzmem. Jako obraz — każda prawie strona książki — nie ma nawet na celu — być zamkniętą w sobie całością form. Może najsłuszniej byłoby nazwać to jakąś nową przedtem nieznaną odnogą sztuki — poezjografią. Coś podobnego do Hamleta T. Czyżewskiego — integralne działanie pierwiastku literackiego i form graficznych — tylko — że o przewadze grafiki nad literaturą. Coś trochę podobnego było w kubiźmie francuskim, gdy najskrajniejszy naturalizm przedmiotowy stawiano obok form najzupełniej abstrakcyjnych. Lecz pomysł Szczuki sięga głębiej: nie kontrastowanie dwóch technik malarskich, leez malarstwa (przestrzeń) i poezji (czas)

Najzrozumialsze: kto chce swą sztukę mocno zbudować i wysoko podnieść, musi wpierw dobrać grunt dobry. Takim gruntem jest w ciągu wieków wielu wypielęgnowane i pozostające udziałem tylko krajów o wysokiej kulturze artystycznej — pojęcie formy, jako wartości samowystarczalnej. To — już przekreśla ekspresjonizm....

Sposób myślenia sklepikarski ukształtował pojęcie indywidualizmu. Zatracono miernik doskonałości. Głoszono byle jaką głupotę, lecz swoją własną. Tymczasem zaś wiemy: indywidualizm uzasadniony jest jedynie, gdy wstanie jest do zdobytego przyłączyć doskonałość wyższą.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

O NOWY GEST W TEATRZE

Ażeby módz w Krakowie mówić o sztuce aktorskiej, trzeba módz nie mówić o aktorach krakowskich. Nie dlatego że wśród aktorów tutejszych brak jest „gwiazd" (gwiazdy teatralne zbyt często zawdzięczają swój blask sfałszowanemu niebu). Ale: w Krakowie musimy znosić młodych aktorów bez młodości. Aktor krakowski jest gnuśny. Nie kuszą go nowe drogi. Z elementarza czyni biblję.

W lecie mieliśmy sposobność podziwiać dwóch aktorów warszawskich, Junoszę-Stępowskiego i Osterwę. Pierwsza klasa. Obaj, postawieni obok najwyższych sław europejskich, nie byliby mniejsi ani o jeden milimetr.

Od Junoszy dzieli nas jego naturalistyczno-psychologiczna koncepcja sztuk, aktorskiej. Ale i tak gra jego była dla nas ulgą. Naturalizm jego badawczy, czerpiący z obserwacji bezpośredniej i zawsze nowy w rezultatach uwalniał

nas od tego (rutyniarskiego) kopjowania kopji, którem nas żywią w Krakowie Pozatem naturalizm Junoszy ma już w sobie coś z nowego ducha, nie gubi się w drobiazgowem naśladownictwie rzeczywistości, posiada gest zwięzły, antysentymentalny, prawie zawsze oparty na finezyjnym paradoksie psychologicznym, a przytem wymowny.

Osterwa idzie dalej. Rzeczywistość występuje u niego zawsze uformowana. Surowy materjał obserwacji doznaje wyrafinowanego przekształcenia. Plastyka ciała jest widoczną troską artysty. Onato dyktuje mu zasadę poruszania się po płaszczyznach poprzecznych i ustawianie ciała równolegle lub prostopadle do rampy; onato prowadzi go do nowych zdobyczy w dziedzinie gestu, który jest u niego zawsze uformowaną alluzją do rzecywistości, nigdy jej powtórzeniem. (Jedno „już dzisiaj“ w Lekkoduchu jest genialne). Gdyby jeszcze Osterwa uwolnił się od hyprozy fałszywego piękna które znać na jego kreacjach, od tego jakiegoś zniewieściałego przesładzania form w którem jest zawiele zalotności, widzielibyśmy w nim aktora, z którego gry możnaby wyprowadzić nową polską sztukę aktorską a w każdym razie nowy gest tearalny. Myślmy o tem.

RUCH FILMU

nie jest rzeczą obojętną dla jego oceny. W koncepcji reżysera i aktora ekranowego szybkość czy powolność działań odgrywa rolę bardzo istotną. Należy więc zaprotestować przeciwko paczącemu charakter dzieła ekranowego nadmiernemu przyspieszaniu lub zwalnianiu ruchu filmu zależnie od tego czy dyrektor kina posiada lub nie posiada materjału do wypełnienia pięciu kwadransów.

OTRZYMALIŚMY:

Bolesław Dan *Pieśń Nad Pieśniami Króla Salomona* Drzeworyty L. Lillego Wyd. „Monsalwat“

Zofja Dąbrowska i Zozisław Roykiewicz *Śpiewająca Zorza* Wyd. „Smok“

Wacław Grabiański *Tragiczna Podróż* Wyd. Gebethner i Wolff

Emil Henner *Żagiew na Wichrze* Książnica Naukowa Przemyśl.

Karol Irzykowski *Z pod ciemnej gwiazdy* Księg. Polska Łódź.

Edward Kozikowski i Emil Zegadłowicz *Antologja poezji murzyńskiej*

Radosław Krajewski *Turniej poetów*

Aleksander Meli *Dygoty duszy* Księg. Krzyżanowskiego, Kraków

F. Mirandola przekład *Uczty Szyderców* Sema Benelliego „Italica“ Kraków

Wacław Rogowicz *Miłość w dramatach O. Wilda* Siegenfeld. Warszawa

Henryk Salz *Sny o człowieku* Wyd. „Płomień“, Przemyśl

Antoni Scheur *Pamiętnik pilota polskiego* Gebethner i Wolff

Jan Stur przekład *Poczty* Rabindranath Tagore „Monsalwat“ Lwów

Dr. Leon Świeżawski *Fachowa reforma rolna* Wyd. autora

Józef Wittlin przekład powieści starobabilońskiej *Gilgamesz* Rysunki Ludwika Lillego.

Emil Zegadłowicz *Powsinogi beskidzkie*

Biały Paw biuletyn teatralno-muzyczny red. Cezary Jellenta (Nr. 1—8)

Biuletyn literacki „Lektora“ (Nr. 4.)

Grafika Polska (1923 styczeń-wrzesień) Miesięcznik poświęcony drukarstwu (Warszawa)

Kinema (Nr. 28 — 30) czasopismo kinematograficzne red. Jan Baumritter Warszawa

Kultura Robotnicza red. Jan Hempel Warszawa

Młoda Polska (Nr. 6—12) Organ Małopolskiego Związku Młodzieży red. W. Styrylski Kraków.

Stefan Żeromski *Snobizm i postęp* wyd. Mortkowicz.

Młoda Prasa (Nr. 1.) czasopismo red. Stefan Heflich-Piotrowski i Józef Rosen kier. art Zdzisław Wójtowicz Warszawa

Nowa Kultura (Nr. 1—3, 4, 6, 7,) Tygodnik red. Edw. Staniecki Warszawa

Polska Odrodzonn dwutygodnik poświęcony idei Kościoła narodowego red. ks. Dr. Antoni Ptaszek Kraków

Poradnik teatrów i chórów włościańskich red. Prof. Dr. Eug. Kucharski Lwów.

Nicolas Beauduin *Signes doubles* Wyd. Povolozky Paryż

Francisco Luis Bernardez *Kindergarten* Wyd. Rivadeneyra Madryt

Jorge Luis Borges *Fervor de Buenos-Aires*

Francisco Cangiullo *Poesia pentagrammata* Wyd, Gaspare Casella Neapol

Cinéas *Lettre d'un Francais à quelques patriotes flamands*

E. Malespine *Métaboliques* Wyd. Deux-Collines Lyon

Alexander Mercereau *L'abbaye et le bolchevisme,* wyd. Engéne Figui'ére, Paryż

Marjan Mikacz *Efekt na defektu* wyd. „Zenit“ Belgrad

Lubomir Mitzitch *Kola za Spasavanje* wyd. „Zenit“ Belgrad

Guilermo de Torre *Helices* Wyd. Mundo Latino, Madryt

Vasari *La Mascherata degli impotenti* Wyd. „Noi“ Rzym

Ça Ira (Nr. 19, 20) red. Maurice van Essche, Antwerpja

Das Kunstblatt (Nr. 9) Paul Westheim Berlin

Der Sturm (Nr. 1-9) red. Herwarth Walden Berlin

Espana (Nr. 375-490 Madryt

Gandirea (Nr. 1-10) red. Cezar Petreku, Bukareszt

Het Overricht (Nr. 15-16) red. Fernant Berckelaers i Józef Peeters Antwerpja

Horizonte (Nr. 2-3) red. Pedro Garfias i Władysław Jahl, Madryt

La Pluma (Nr. 27-37) red. Manuel, Azana Madryt

La vie des lettres (Nr. 10-13) red. Nicolas Beaudin, Paryż

Les feuilles libres (Nr. 31) red. Marcel Raval, Paryż

L'esprit nouveau (Nr. 17) red. Ozenfant i Jeanneret, Paryż

Lucifer (Nr. 5-6) red. Marius Rydley, Lyon

Lumiere (Nr 11-12) red. Roger Avermaete, Antwerpja

Ma (Nr. 1-4, 9) red. Lajos Kossak Wiedeń

Merz (Nr. 1, 2, 4, 6) red. Kurt Schwitters, Hannover

Nowa Kultura (Nr. 1-3) czasopismo rnskie, Lwów

Rovente (Nr. 5, 7) red. Piero Ilari, Parma

Tentatives (Nr. 1) red. Henry Pietot, Grenoble

Zenit red, Lubomir Mitzitch, Belgrad

W „NOI“

nowozałożonem czasopiśmie futurystycznem włoskiem, które zapowiada się jako jedna z najcenniejszych publikacji europejskich poświęconych nowej sztuce, znajdujemy na naczelnem miejscu ciekawy manifest futurystów włoskich do rządu faszystycznego.

Czytamy w nim: „Vittorio Veneto i dojście faszyzmu do władzy stanowią realizację minimalnego programu futurystycznego. My, którzyśmy oddawna przygotowywali dzisiejsze wielkie Włochy, pozdrawiamy w naszym nowym i młodym Premierze cudowny temperament futurystycz. W liście do Marinettiego wyraża Mussolini życzliwość dla postulatów futuryzmu.

W „LA VIE DES LETTRES“

ukazał się przekład artykułu Tadeusza Peipera „Miasto. Masa. Maszyna“ z Nr. 2 Zwrotnicy.

W ZESZYCIE NINIEJSZYM

poświęconym wiwisekcji futuryzmu nie mogliśmy — z powodu wysokich kosztów wydawniczych — opublikować wielu prac które z tej dziedziny jeszcze posiadamy.

W ZESZYCIE POPRZEDNIM

do przekładu wiersza „Przemienienie“ Sergjeja Jessienina dokonanym przez Brunona Jasieńskiego zakradły się następujące błędy drukarstwie: zamiast *chmury migocą* winno być *chmury myczą*, zamiast *głuchy mój głos je* ma być *głuszy mój głos je.*

PRACE SKŁADACZA

wykonał p. Teofil Jaśko przy pomocy I. Ungara,



Reprodukcja którą widzicie obok, a która robi wrażenie czarującej konstrukcji artystycznej, przedstawia wnętrze zegarka firmy Omega. Swoją misterną budowę zawdzięczają te wnętrza potężnym środkom technicznym, jakich się używa do ich fabrykacji.

W artykule „Maszyny automatyczne w zegarmistrzostwie“ czasopismo „L' Exportateur Suisse“ (czerwiec 1923) pisze:

„Trzydzieści lat temu któżby przypuszczał, że przemysł zegarkowy, dumny ze swojej wiekowej tradycji pracy ręcznej, z cudów dokonywanych dłonią i wymyślnością, — zostanie kiedyś ogarnięty zdobywczą falą nowoczesnego maszynizmu? A jednak trzeba się ugiąć przed faktem dokonanym. Współczesny przemysł naukowy zawładnął zegarmistrzowstwem, i ta praca — dotąd dziedzina wyłącznego panowania delikatnych rąk i subtelnych mózgów — musiała uledz potężnej sile maszynyny.

Ponieważ jedna maszyna wykonuje szybciej i dokładniej pracę kilku robotników, przedsiębiorstwa które poddały się prawom współczesnego maszynizmu, mogą sprzedawać po cenach względnie nizkich artykuły które na skutek swojej wyjątkowej precyzji i wyborowego smaku kosztowałyby dziesięciokrotnie, gdyby wykonywane były metodami staremi. Przedsiębiorstwa takie znajdują się obecnie na czele przemysłu zegarniczego, a w pierwszym ich szeregu figurują fabryki Omega w Bienne“.

W dalszej części artykułu autor opisuje wyłącznie maszyny fabryki Omega, upatrując w nich wzór najdoskonalszych zdobyczy techniki zegarkowej.

OMEGA

Drukarnia Józefa Fischera w Krakowie